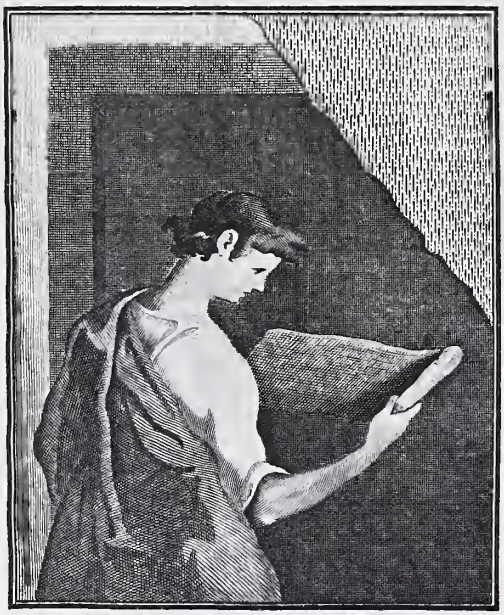


THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2016 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/sodomaunddascinq00jaco

SODOMA

UND

DAS CINQUECENTO IN SIENA

SODOMA

UND

DAS CINQUECENTO IN SIENA

STUDIEN IN DER GEMÄLDEGALERIE ZU SIENA

MIT EINEM ANHANG ÜBER DIE NICHTSIENESISCHEN GEMÄLDE

VON

EMIL JACOBSEN

KOPENHAGEN.

MIT 112 ABBILDUNGEN AUF 54 TAFELN

STRASSBURG

J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)

1910

ND
623
J17

THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

VORWORT.

Die vorliegende Schrift ist eine Fortsetzung meiner beiden Bücher über das Trecento und Quattrocento in Siena. Sie bildet mit diesen zusammen ein vollständiges Galeriewerk über die Gemäldesammlung der Galerie der Akademie in Siena. Die künstlerische Entwickelung Sodomas, der sich als sienesischer Künstler Bürgerrecht erworben hat, habe ich, seiner Bedeutung und seines Einflusses wegen, ausführlicher behandelt, was auch im Titel des Buches seinen Ausdruck gefunden hat.

Die Abbildungen sind auch diesmal zum größten Teil nach den Photographien der rühmlichst bekannten Firma: Cav. Paolo Lombardi e Figlio ausgeführt.

Endlich muß ich dem Carlsbergfond in Kopenhagen für den mir zu allen drei Schriften gewährten Beistand meinen Dank ausdrücken.

Der Verfasser.

INHALT.

Seite

Vorwort V
Einleitung 1
Bernardino Fungai 5
Giacomo Pacchiarotti 13
Giovannantonio Bazzi, Sodoma genannt 19
Gerolamo del Pacchia 79
Andrea Brescianino 88
Matteo Balducci 92
Domenico Beccafumi 97

Nichtsienesische Gemälde:

Italienische Bilder 113
Nichtitalienische Bilder 127

EINLEITUNG.

DAS sienesische Trecento und Cinquecento verhalten sich umgekehrt zueinander.

Das Trecento entwickelte sich selbständig aus seinen natürlichen byzantinischen Voraussetzungen heraus, schoß in die Höhe und breitete sich zugleich mächtig nach allen Richtungen aus, neue Keime ausstreuend, überall befruchtend wirkend: in Umbrien, in den Marken, nach Süd in Neapel, nach Nord in Pisa, Florenz, ja selbst in Oberitalien, und das nicht nur durch die Vermittlung Gentile da Fabrianos sondern auch direkt, jedenfalls scheint es mir, daß ein Maler, wie Lorenzo Veneziano stark sienesisch beinflußt erscheint, wie man sich das nun auch erklären wird.

In vollständigem Gegensatze zum Trecento erscheint das sienesische Cinquecento. War jenes gebend, so ist dies empfangend. Umbrien, Florenz und Oberitalien haben mit Zinsen dem Cinquecento zurückbezahlt, was sie im Trecento erhalten hatten. Die sienesische Kunst hat im Cinquecento aufgehört, was sie noch im Quattrocento war, selbstherrlich zu sein.

Domenico Bartolo, Sassetta, Sano di Pietro, Giovanni di Paolo, Vecchietta, Matteo da Siena, Benvenuto di Giovanni, Neroccio, Francesco di Giorgio waren künstlerische Persönlichkeiten, hatten ihr starkes persönliches Gepräge und wenn sie auch Impulse von außen empfingen, so verstanden sie diese zu assimilieren, so daß ihre Eigenart darunter keinen Schaden erlitt.

Von den sienesischen Künstlern des Cinquecento läßt sich dies kaum mehr, jedenfalls nur in viel beschränkterem Sinne, behaupten.

Im Quattrocento ernährte sich die sienesische Kunst noch in redlicher Weise aus eigenem Boden. Sie war nicht mehr im Stande den sie um-

gebenden Territorien etwas zu geben, brauchte aber anderseits auch nichts von ihnen zu nehmen.

Eine echte urwüchsige Kunst mit Wurzeln in sienesischem Boden schoß üppig auf, und genügte dem religiösen Gefühl der Sienesen einen Ausdruck zu geben, und in bescheidener Weise Kirchen- und Hausaltäre zu schmücken. Mit dem Ausgang des Quattrocento fing eine neue Zeit an. Nicht allein in Siena, sondern überall in Italien wurden die bescheidenen, aber gesunden demokratischen Verhältnisse von einer Großherrenschaft, einer Tyrannenherrschaft abgelöst.

Trotz der politischen Zustände mit ihren Unruhen, Kämpfen und Wechselfällen wollte man groß leben, groß fühlen und groß schaffen. Eine Welle von Hochmut und Ruhmsucht ging über Italien, die sich in pomphaften Festlichkeiten, monumentalen Gebäuden, prachtvollen Ausstattungen manifestierte und ihren Ausdruck fand.

Der Mensch fühlte sich wie neugeboren und wollte in all diesen Wunderdingen sich gleichsam einen Spiegel vorhalten, sich ein Abbild schaffen, das zeugen konnte von dem neuen Schwung seines Geistes und von der Größe und Freiheit seiner Gesinnung.

Diesem neuen Geist konnten die frommen, weltfremden Sieneser-Maler des Quattrocento nicht Rechnung tragen. Auch waren die besten schon tot, oder hatten wie Francesco di Giorgio andere Bahnen eingeschlagen.

Das ganze Jahrhundert hatten die großen Auftraggeber gefehlt, jetzt waren die Auftraggeber da, aber jetzt fehlten die Künstler.

Die einheimischen Maler konnten mit der großen Kunst der mächtig emporstrebenden Staaten des übrigen Italiens nicht mehr konkurrieren.

Zuerst kam Signorelli.

Im Jahre 1497 hatte er Cortona verlassen. Er, der schon um 1482—83 in der Sistina in glänzender Weise die letzten Taten und den Tod Moses gemalt hatte, stand jetzt auf der Höhe seines Ruhms. Der Freskenzyklus, den er an der Südseite im Hofe des Klosters Monte Oliveto Maggiore mit Szenen aus dem Leben des heiligen Benedikt gemalt hatte, überstrahlte alles was in und um Siena um diese Zeit geschaffen wurde.

Der Meister blieb noch einige Zeit in Siena und malte 1498 in der Bicchi-Kapelle in S. Agostino ein Altarblatt, wovon nur zwei Flügel erhalten sind, die sich in der Berliner Galerie befinden. Sein größtes Werk in Siena war jedoch die Ausschmückung eines Saales im neuen Palast des mächtigen Pandolfo Petrucci. Ihm wurde hier von seinem Schüler Girolamo Genga geholfen, und wir werden später Gelegenheit bekommen einige Fragmente dieser Fresken, die in unsere Galerie gekommen sind, zu betrachten.

Schon im Jahre 1499 begegnen wir dem Meister in Orvieto wo er sein großes Hauptwerk schuf.

Pinturicchio hielt im Jahre 1502 seinen Einzug in Siena. Kardinal Piccolomini hatte dem gefeierten Meister den Auftrag gegeben, die jetzt durch seine Fresken berühmt gewordene Libreria im Dom von Siena, auszuschmücken (Taf. I, 1).

Um diese Zeit befand sich in Siena gewiß kein einheimischer Meister, der für eine solche Arbeit in Betracht kommen konnte [1].

Im Jahre 1501 war schon ein ganz junger Mann aus dem Norden Italiens nach Siena gekommen. Im Gegensatz zu den beiden von mir genannten Meistern war er nicht berühmt.

Giovanni Antonio Bazzi, später Sodoma genannt, hatte bisher wenig geleistet. Zu seinem Glück muß er doch mit einem der größten Genien der italienischen Kunst in nahe Berührung gekommen sein. Aus dem Gehirn dieses großen Meisters ist ein zündender Geist in seinen Kopf hinein gesprungen. Der unbekannte Feuerkopf und Spaßvogel sollte bald die Sieneser staunen machen und eine Revolution in ihre ganze künstlerische Ausdrucksweise hervorbringen, wogegen der Einfluß der beiden älteren Meister nur gering anzuschlagen ist.

---

[1] Vier große Herren, Pandolfo Petrucci, der Beherrscher des Freistaates, Kardinal Francesco Piccolomini, später Papst Pius III., und die beiden großen Finanzmänner, Spannocchi und Agostino Chigi, später der Freund Raphaels, hatten durch ihren Sinn für Prachtentfaltung und durch ihren feinen Kunstverstand wichtigen Einfluß auf die Kunstverhältnisse in Siena um die Zeit des anfangenden Cinquecento. Vergl. Rossi (Il Pinturicchio in Siena, Bollettino Senese 1902 p. 79) der doch in diesem Zusammenhang Spannocchi, der um 1501 Sodoma nach Siena rief, nicht nennt.

I.

DAS künstlerische Cinquecento fängt nicht mit 1. Januar im Jahre 1500 an. In einigen Köpfen war es schon längst da, in anderen ist es nach zehn, nach zwanzig Jahren noch nicht angefangen, und für einige ist es nie gekommen.

So wie Martino di Bartolommeo, mit welchem Meister ich Erörterungen über das Quattrocento in Siena eröffnete, eigentlich ins Trecento gehört, so gehört BERNARDINO FUNGAI (1460—1516) eigentlich ins Quattrocento.

Francesco di Giorgio, der eigentliche Verkünder der Renaissance, hatte schon im Jahre 1476 zu malen aufgehört. Neroccio ist im Jahre 1500 gestorben. Benvenuto di Giovanni, der im Jahre 1518 als alter Mann starb, hat seine quattrocentistische Kunstweise bis zu seinem Tod beibehalten.

Das früheste Gemälde mit uns bekanntem Datum, welches wir von Bernardino Fungai besitzen, hat er erst als vierzigjähriger Mann gemalt, wenn er, wie Milanesi behauptet — ohne jedoch seine Quelle anzugeben — im Jahre 1460 geboren ist. Das ist die prachtvolle, reiche Altartafel, die den Hochaltar in der Servikirche zu Siena schmückt (Taf. I, 2).

Im Gegensatz zu Fungais übrigen Altargemälden und zum sienesischen Gebrauch im allgemeinen ist unsere Tafel viel breiter als hoch. Auf einem niedrigen Thron, der hoch über der Erde schwebend gedacht werden muß, sitzen Christus und Maria. Die Jungfrau neigt demütig ihr Haupt, während ihr göttlicher Sohn ihr die goldene Krone aufsetzt. Die heilige Gruppe ist von blumenbekränzten Mädchenengeln, die Teppiche ausspannen oder musizieren, und von zahlreichen Engelkindern umgeben. Zu beiden Seiten reiche Scharen von stehenden und knieenden männlichen und weiblichen Heiligen, worunter Johannes der Täufer, die beiden Apostelfürsten, die heiligen Antonius von Padova, Gregorius und Hierony-

mus, sowie die weiblichen Heiligen Katharina von Aegypten und Apollonia durch ihre Attribute zu erkennen sind. Auf dem Boden auf kleinen Kissen, sitzen noch ein paar hübsche Engelkinder mit Cymbel und Tambourinen. Ganz unten ein Blick auf ein weit ausgedehntes tiefhineingehendes feingeformtes breites Bergtal mit niedrigem Horizont, eine für Fungai sehr charakteristische Landschaftsform, alles in tiefer blauer Luft schwimmend und strahlend von neuaufgefrischtem Gold. Es würde verwegen sein aus diesem Werke des vierzigjährigen Meisters seinen Lehrer herauszukonstruieren. Milanesi sagt[1], daß Bernardino «fu discepolo di Benvenuto di Giovanni del Guasto», ohne dies doch näher zu begründen oder seine Quelle anzugeben. Das ist ja möglich, kann uns aber gleichgültig sein, da keine Spuren von dieser ersten Lehrerschaft weder in diesem Gemälde noch in anderen nachzuweisen sind. Die Einflüsse, die Fungais Gemälde aus dieser seiner mittleren Epoche beherrschen, sind nicht schwer herauszufinden. Die alten, grimmigen Heiligen haben in den rauhen Gestalten des Giovanni di Paolo gewiß ihr Vorbild gehabt. In der Hauptgruppe, Christus Maria krönend, ist etwas von der wuchtigen Kraft und hohen Schwung Signorellis. Die kleinen niedlichen Engelknaben sind ganz umbrisch und scheinen von Perugino oder Pinturicchio beeinflußt. Trotz diesen fremden Einflüssen ist das Gemälde ganz sienesisch geblieben. In der Pracht und im Glanz seiner Farben, in der Feierlichkeit und Festlichkeit der Komposition, ist es getragen von der im Byzantinismus wurzelnden Kunstweise, die in mehr als zwei Jahrhunderten in Siena geblüht hatte.

Die schwungvolle Hauptgruppe in dieser Altartafel begegnet wieder in der großen Krönung Madonnas in S. Maria di Fontegiusta. Der Heiland ist fast ungeändert, die Gottesmutter neigt sich dort mit gekreuzten Armen, während sie hier die Hände faltet. Ein wesentlicher Unterschied vom Gemälde in der Servi besteht darin, daß die Fontegiusta-Tafel (die auch in der Mostra 1904 ausgestellt war), eine, nach sienesischer Tradition, oben abgerundete Hochtafel ist, was dem dargestellten Gegenstand gewiß angemessener ist. Die Hauptgruppe, die hoch über der Erde schwebt, ist von Heerscharen von musizierenden und singenden Mädchenengeln und kleinen anbetenden Engelknaben umschwärmt. Sie ist von leichtem Gewölk getragen und drückt nicht wie im Servibild und in vielen anderen Gemälden auf die auf der Erde stehenden und knieenden Heiligen. Vorn knieen der Täufer und der hl. Hieronymus, und hinten stehen, diese überragend, (also nach Signorellischem Schema) der

[1] Vasari, Ed. Milanesi VI, p. 416 Commentario alla Vita del Sodoma.

hl. Rochus und ein junger Heiliger mit Szepter in der Hand. Zwischen diesen dicht im Vordergrund zwei niedliche Flügelputten, die mit Blumen spielen. Man bemerke die stark beleuchteten Zickzack-Falten in den Aermeln des Heilands (Taf. II, 1).

Unten breitet sich eine herrliche tief ins Bild hineingehende Talebene, mit allerhand Details, viel reicher als im Servibild. Ganz im Hintergrund das Meer. Bemerkenswert die durchbrochenen Felsen, echte Felsentore, wie in niederländischen und deutschen Darstellungen.

Aus derselben künstlerischen Epoche, wenn auch erst 1512 gemalt, ist die große Altartafel unserer Galerie Nr. 431 (Hauptsaal der Galerie). Die Madonna hochthronend in reicher Landschaft wird von zwei schwebenden Engeln gekrönt. Auf ihrem rechten Knie sitzt das nackte segnende Christkind. Unten die knieenden Heiligen Hieronymus und Nikolaus von Bari, und hinter ihnen (wieder nach Signorellischem Schema) die stehenden Antonio und Sebastian. Auf der Stufe des Throns zwei liebliche Engelkinder, das eine den Kardinalshut des Hieronymus, das andere den Bischofsstab Nikolaus' haltend. Im Haupt der Madonna und in den Engeln die sie krönen, deutliche Anklänge an Pinturicchio. Die Landschaft, die auch hier den Charakter eines weiten Bergtals hat, ist noch reicher als in den Krönungen von der Servi und der Fontegiusta, mit allerhand Details versehen: vielen kleinen Figürchen zu Fuß und Pferde, Straßen und Flüssen, Städten und Dörfern. Was die Aufmerksamkeit besonders fesselt, sind die vielen tumulusartigen Felsentore, auf zwei kleine Felsen ist ein ungeheurer Stein gelegt. Wir haben schon im Fontegiusta-Bild ähnliche Felsentore bemerkt, die jedoch erst hier massenhaft auftreten. Wie schon gesagt, dürfte hier ein transalpinischer Einfluß sich geltend machen, vielleicht vermittelt von deutschen oder niederländischen Kupferstichen oder Holzschnitten. Ernste, tiefgehaltene Farben mit reicher Anwendung von Gold.

Das Bild ist bezeichnet: OPUS BERNARDINI . FONGARII . DE SENIS . 1512[1] (Taf. II, 2).

Diese drei Hauptwerke, obwohl das letzterwähnte so spät wie 1512 geschaffen ist, haben alle in den hartgezeichneten, herben, grimmigen Gestalten, in den stark gebrochenen, eckigen Draperien ein entschieden quattrocentistisches Gepräge.

Das vierte Hauptwerk: die Himmelfahrt Marias, Nr. 441 in unserer Galerie, erscheint einerseits in seiner unerbittlichen Symmetrie, in der strengen und steifen Facestellung der Madonna (in älteren sienesischen

[1] Der Katalog hat vergessen zu erwähnen, daß dieses Bild von der Carminekirche stammt.

Gemälden und Miniaturen immer wiederkehrend) noch altertümlicher, indem es ganz nach ehrwürdigem byzantinischem Schema komponiert ist, hat aber andererseits durch den freien Schwung mehrerer der Gestalten, namentlich der musizierenden Mädchenengel mit ihren runden, vollen Kindergesichtern und flüssigen Gewandungen, sowohl durch die feinen harmonischen Linien der Landschaft etwas an sich vom Schönheitsgefühl des Cinquecento.

Die Jungfrau schwebt in sitzender Stellung vom Cherubim getragen, begleitet von musizierenden Engeln, gegen den Himmel empor, wo Gottvater von Patriarchen und Heiligen umgeben, sich bereit hält sie zu empfangen.

Rechts und links von dem einfachen Sarkophag, woraus Rosen entsprießen, zwei knieende Heilige: Franziskus und Bernardin. Unter dem Sarkophag, die Hände in Staunen erhoben, eine Gestalt, die vom Katalog Johannes der Evangelist genannt wird, doch wahrscheinlich den heil. Thomas darstellt. Die weiblichen Typen in diesem Gemälde haben viel von Perugino, auch die Landschaft erinnert an ihn.

Diese Landschaft von ungewöhnlicher Feinheit der Linien zeigt übrigens die für Fungai eigentümliche Form: ein ausgedehntes, breites Tal, zu beiden Seiten von niedrigen Anhöhen begrenzt, und mit dem offenen Meer im Hintergrunde (Taf. III, 1).

Im Hauptsaal unserer Galerie befindet sich weiter kein echtes Gemälde des Künstlers. Vom Katalog werden ihm freilich noch drei Werke zugeschrieben.

Das erste ist die Lünette über der thronenden Madonna zwischen den Heiligen Onophrius und Bartolommeo von Pacchiarotti (Nr. 424). Diese Lünette, die schon Crowe und Cavalcaselle unserem Meister zugeschrieben haben, ist von demselben Meister, der das Altarbild gemalt hat, also von Giacomo Pacchiarotti.

Auch die Predella zu der Himmelfahrt Christi von Pacchiarotti, die der Katalog irrtümlich dem Fungai zuschreibt, ist ein charakteristisches Werk von Giacomo selbst. Es würde auch ungewöhnlich sein, daß der alte Meister die Predella für seinen Schüler (wofür Pacchiarotti doch vielleicht irrtümlich gehalten wird) malen sollte: das Umgekehrte kommt häufiger vor.

Endlich wird die Heimsuchung zwischen Michael und Franziskus (Nr. 426) dubitativ Bernardino Fungai oder «Maniera di Giacomo Pacchiarotti» genannt. Es ist jedoch ein charakteristisches Frühwerk Pacchiarottis, also weder «Maniera», noch Fungai.

Im Saal IX befinden sich noch fünf kleine Madonnengemälde, die dem Fungai zugeschrieben werden. Von diesen ist Nr. 385 ein schwaches

Schulbild, zwei andere sind echt, aber schlecht erhalten (alte Nr. 21 und 23), ein drittes (Nr. 375) ist echt und von Perugino beeinflußt, das Kind trägt in diesem wie auch in Nr. 363, das gleichfalls echt, aber schwach ist, nach altem sienesischem Gebrauch, ein Vögelchen in der Hand.

In San Girolamo in Siena befindet sich noch eine Himmelfahrt Marias, im Haus der hl. Katharina, eine von Pinturicchio sehr beeinflußte Madonna mit der hl. Katharina und anderen Heiligen, im Taubstummeninstitut ein Fresko mit dem hl. Abendmahl und in der Confraternita della Madonna eine Madonna mit Heiligen.

Auch in San Bartolommeo bemerkt man in der Sakristei eine Kirchenfahne mit der Madonna und zwei Heiligen, in San Domenico ist die Predella unter Francesco di Giorgios Geburt Christi, und in der Concezione (Servi) die Heiligen Magdalena und Hieronymus von Fungai gemalt.

Im Palazzo Pubblico befindet sich an der Treppe, die nach der großen Loggia hinaufführt, ein Freskogemälde: Thronende Madonna mit dem nackten Kind auf ihrem Knie stehend, in schönem Renaissancerahmen.

Dies Werk, das gewöhnlich Neroccio zugeschrieben wird, ist meiner Ansicht nach von Fungai.

In Italien, außerhalb Siena, begegnen wir selten Gemälden von unserem Meister.

In der Galerie Sterbini in Rom hat zuerst Venturi ein schönes Gemälde von Fungai nachgewiesen. Es ist wieder eine Krönung Mariä. Auf leuchtendem Gewölk, den Fuß auf Cherubim stützend, erblickt man Christus wie er dem demütig geneigten Haupt der Jungfrau die Krone aufsetzt, während zu beiden Seiten Engel und Heilige sich anbetend nähern. Unter diesen der Täufer und der hl. Hieronymus, beide knieend.

In der sienesischen Ausstellung 1904, befanden sich drei Predellenstücke: Verkündigung, Vermählung Mariä und eine Pietà, die mit einiger Unsicherheit von den Kritikern betrachtet wurden, meiner Ansicht nach jedoch mit Recht dem Fungai zugeschrieben werden können[1].

Andere echte Bilder, außer dem schon besprochenen aus der Fontegiusta und dem Predellenstück, erinnere ich nicht auf der Mostra gesehen zu haben. Aus der Kollektion Ch. Loesers (Florenz) war ein Gemälde

---

[1] N. 488, 489, 490. Aus dem Besitz des nob. Carlo Giuggioli. Corrado Ricci bemerkt über diese Bilder, daß indem sie «arieggiano al fare del Fungai, ricordano il maestro che ha dipinto il sottarco con le storie d' Iside e d' Argo nell'appartamento Borgia, lo Sposalizio della Madonna in S. Girolamo presso Spello, l'Arcangelo Michele del Museo di Lipsia e la tavoletta del Museo di Pisa (sala IV, N. 15) col Padre Eterno in Gloria, la Madonna e due schiere di devote e di devoti. Sarebbe per caso il Fungai l'autore di tutte queste opere rimaste sinora senza nome?» (Il Palazzo Pubblico di Siena e la Mostra d'antica Arte Senese. p. 72).

mit allegorischen Frauengestalten. Oben ein Putto mit einer unbeschriebenen Inschrifttafel. Dieser Putto hatte viel von Fungai. Eine Krönung Mariä in den Uffizien in Florenz hat besonders in den Engelköpfen Berührungspunkte mit Fungai.

Noch möchte ich auf ein wenig bekanntes Werk im Dom zu Chiusi aufmerksam machen. Es stellt die Geburt Christi dar. Oben Gottvater zwischen Putten und musizierenden Engeln. Unten eine Predella. An den Seitenpilastern Heiligenfiguren. Das naiv und tief empfundene Bild ist ganz quattrocentistisch und dürfte recht früh sein.

Wir haben unsere Studien der sienesischen Kunst des Cinquecento mit Bernardino Fungai begonnen, wenngleich er weniger vom Geist des Cinquecento in sich hatte als z. B. Francesco di Giorgio, ja selbst als Girolamo di Benvenuto. Aber der erste hatte schon seine Wirksamkeit als Maler, wie schon erwähnt, mit dem Jahre 1476 beschlossen, und was den zweiten betrifft, erschien es natürlicher, ihn, als Mitarbeiter seines Vaters, der bis zu seinem Tod quattrocentistisch blieb, im vorigen Teil meiner Schrift, der das Quattrocento behandelte, zu erwähnen.

Die auf uns gekommenen datierten Werke Fungais stammen aus dem Cinquecento, das will sagen das Cinquecento des Kalenders, das erste dieser eben aus dem Jahre 1500, das letzte aus dem Jahre 1512, aber selbst in diesem, der Krönung Maria unserer Galerie, hat er die Schwelle des künstlerischen Cinquecento noch nicht überschritten, ist er noch ganz Quattrocentist und von den byzantinischen Traditionen, welche die sienesische Malerei des Trecentos, sowie des Quattrocentos beherrschen, abhängig.

Im Trecento und selbst tief ins Quattrocento hinein hatte man nur Sinn für die hohen, heiligen Herrschaften der Religion, die man in ihrer ganzen Majestät von ihrem Hofstaat umgeben, darstellen wollte, oder auch für Vorgänge aus der heiligen Geschichte, wo aber nur das Figürliche eine Rolle spielte und der Schauplatz so einfach wie möglich gestaltet wurde.

Ein goldener Vorhang verbarg die grüne lachende Natur und den blauen Himmel mit seinem weißen hinziehenden Gewölk vor den Blicken der Andächtigen; nur in den kleinen Predellenbildern wagte man diesen Vorhang ein wenig zu lüften. Doch dauerte es noch eine Weile bis das Landschaftliche zu seinem Recht kam.

Wie ich es schon in meiner vorigen Schrift angedeutet habe, kam, nachdem der Goldgrund zum Teil seine Herrschaft eingebüßt hatte, die Rolle zuerst an die Architektur.

Der Sinn für die Architektur scheint früher geweckt zu sein, als der für die Landschaft. Im Hintergrunde namentlich der kleinen Staffelbilder drängte und türmte sie sich auf und war kaum Platz genug für die

phantastisch-gotischen, pseudo-klassischen und grotesk-monumentalen Prachtgebäude. Man schwelgte förmlich in Architektur.

Unwillig und langsam öffnete sich im Laufe des Jahrhunderts die Reihe dieser Prachtpaläste um endlich einen Blick zu gestatten in Gottes freie Natur.

Ich habe schon in meiner vorigen Schrift erwähnt, daß Giovanni di Paolo das Verdienst zukommt zuerst das Landschaftliche mit wirklichem Natursinn und in liebevoller Weise dargestellt zu haben. Doch hat er dies vornehmlich in den kleinen Predellenstückchen getan.

Die Neuerung Bernardino Fungais, des Schülers Giovannis, ist eben die, daß er auch in den Hintergründen seiner großen Altartafeln zum ersten Mal tiefe landschaftliche Bilder aufgerollt hat, wodurch er sich wohl auch das Recht erworben hat, als der erste Maler der neuen Epoche genannt zu werden. Diese Landschaften, die immer ein breites, weitausgedehntes Tal darstellen, sind mitunter reich an allerhand Details, an Flüssen und Wegen, die in Schlangenwindungen sich verlieren, an Dörfern und kleinen Ortschaften, an durchbrochenen Felsen: mitunter sind sie sehr einfach gehalten und zeigen sanfte und sehr harmonische Linien.

Im ersten Fall erinnern sie, wie schon bemerkt, an niederländische und deutsche Darstellungen, und sind vielleicht von solchen beeinflußt, im letzten zeigen sie den Einfluß Peruginos. Man könnte glauben, daß eine Entwickelung stattgefunden hat von den Landschaften mit den gebrochenen Linien und überreichen Details, zu den mit den fließenden sanften Konturen, so daß die landschaftlichen Hintergründe für die Chronologie der Werke verwertet werden könnte. Das ist jedoch nicht der Fall. Das frühest datierte von den uns bekannten Gemälden, die Krönung Mariä in der Servi, zeigt schon harmonische, während die thronende Maria unserer Galerie von 1512, die Landschaft erster Art mit den durchbrochenen Felsen zeigt[1].

Wenn ich Sano di Pietro ausnehme, weiß ich keinen sienesischen Maler zu nennen, der sich in demselben Grad wie Fungai dem Kultus der Maria gewidmet hat. Fast alle seine größeren Altarwerke stellen Krönungen oder Himmelfahrten der Madonna dar. In unserer Galerie eine thronende Maria von zwei Engeln gekrönt und eine Himmelfahrt Marias, in der Fontegiusta eine Krönung Mariä, in der Concezione (Servi) eine Krönung Mariä, in S. Girolamo auch eine Krönung Mariä, in der Galerie Sterbini wieder eine Krönung Mariä, und damit haben wir fast alle seine wichtigeren Werke genannt.

---

[1] Das erstgenannte Bild kann schon von peruginischer Art beeinflußt sein, obwohl der Meister, so viel ich weiß, erst 1508 nach Siena kam.

Er hat nicht die naiv-kindliche Freude an seinem Gegenstand, nicht das lebhafte, glänzende Kolorit wie der Madonnamaler par excellence Sana die Pietro. Er scheint von einem ernsten, trüben, melancholischen Temperament gewesen zu sein, das sich nicht allein in seinem tiefgehaltenen, dunklen Kolorit, sondern auch in den grimmigen, barschen mitunter ferocen Charakterköpfen seiner älteren Heiligen kundgibt, welche nicht allein an die Typen seines Lehrers, Giovanni di Paolo, sondern auch an Signorelli und an Francesco di Giorgio anklingen. Namentlich scheint es, daß die Krönung Mariä in unserer Galerie von diesem letztgenannten bedeutenden Meister, einen mächtigen Eindruck auf Fungai gemacht hat. Seine weiblichen Typen dagegen: die Jungfrau, die jungen Heiligen und die oft sehr lieblichen Mädchenengel, klingen mehr an Pinturicchio an. Das gilt auch von den Putten, mit ihren runden, dicken oft kahlen Köpfen. Diese erinnern freilich auch an Perugino.

Die Werke Fungais sind von einer tiefinnerlichen Andacht, ja von wahrer Inbrunst für den Gegenstand dem sie beständig gewidmet sind, die hohe himmlische Königin, in ihrer ganzen hieratischen Majestät dargestellt, beseelt.

Fungai vertritt im XVI. Jahrhundert noch den vollen Byzantinismus. Sein Hauptverdienst ist, wie schon hervorgehoben, daß er den goldenen Schleier zerriß, der die Natur von den Blicken des Beschauers verbarg, und daß er den Schauplatz freilegte, wo später ganz andersartige und mehr irdische Vorgänge sich abspielen konnten[1].

Das Alte und das Neue begegnen sich in wunderbarer Weise im großen Fontegiusta-Bild mit der Krönung Mariä, wo die obere Partie feierlich auf Goldgrund gemalt ist, während im unteren Teil das Gold wie Nebel sich aufgelöst hat und eine große weite Landschaft unter Gottes lachender Sonne vor unseren Blicken sich aufrollt.

---

[1] Ich möchte hier einige Irrtümer berichtigen, die sich in Hinsieht auf Fungai in den Cicerone (8. Auflage 1901) eingeschmuggelt haben: die Lünette über dem Hochaltar in der Kirche Fontegiusta mit der Himmelfahrt Mariä, ist nicht von Fungai, sondern von Girolamo di Benvenuto, die Madonna mit Heiligen ist schon lange nicht mehr in der Carminekirche, sondern in der Galerie der Akademie, auch ist sie nicht von 1511, sondern von 1512.

II.

NEBEN Fungai ist GIACOMO PACCHIAROTTI der einzige sienesische Maler dieser Epoche, welcher, durch das Eintreffen des jungen Lombarden Giovan Antonio Bazzi in Siena, dies entscheidendste Ereignis für das Kunstleben der Stadt, nicht in wesentlichem Grade beeinflußt worden ist.

Giacomo wurde in Siena im Jahre 1474 geboren. Sein Vater hieß Bartolommeo di Giovanni Pacchiarotti, seines Zeichens Wollenweber, und seine Mutter hieß Elisabetta.

Nach Milanesi soll Bernardino Fungai sein Lehrer gewesen sein, eine Anschauung die, wenn sie auch keineswegs bezeugt ist, doch bisher von allen Kunstforschern geteilt wird.

Ich leugne nicht, daß Bernardino einen wesentlichen Einfluß auf Pacchiarotti gehabt hat, sein eigentlicher Lehrer ist jedoch, meiner Ansicht nach, nicht Fungai, sondern ein kleiner sienesischer Meister Pietro di Domenico gewesen. Vielleicht hat die irrtümliche Angabe, daß die Lünette über der thronenden Madonna, Nr. 424, in unserer Galerie von Fungai ist, jene Annahme verursacht. Einige der frühesten von den wenigen Gemälden, die Pacchiarotti uns hinterlassen hat, befanden sich in der sienesischen Ausstellung 1904. Das früheste war wohl die «Heilige Familie» im Besitz der Gebrüder Palmieri-Nuti, ausgestellt unter Nr. 1543.

Die heilige Jungfrau, selbst halb ein Kind, trägt das lebhafte, ganz nackte Bambino auf ihrem Schoß. Sie ist von vier anbetenden Engeln umgeben. Von einem dieser, einer jungen knabenhaften Gestalt mit herabwallendem Lockenhaar, die vor dem Kleinen das Knie beugt und ihm einen Apfel reicht, kann man im Zweifel sein ob er einen Engel oder einen Heiligen darstellt (Taf. III, 2).

Das Kind mit seinem kindlichen Typus hat nichts von Fungai, sondern weist auf Pietro di Domenico hin. Ein anderes größeres Werk, nicht viel später, ein Polyptychon aus SS. Pietro e Paolo in Buonconvento, zeigt den Einfluß von einem anderen viel bedeutenderen Meister: Matteo di Giovanni. In der Mitte thront die heilige Gottesmutter, die das ganz nackte Kind trägt. Der Maria am nächsten stehen die Apostelfürsten Petrus und Paulus und neben diesen Johannes der Täufer und der hl. Sebastian. Ueber allen fünf Gestalten wölben sich Bogen im spätgotischen Stil. Das Bild ist schlecht erhalten, zeigt jedoch deutlich den Einfluß von Matteo.

Eine Madonna zwischen zwei Heiligen (Nr. 1548) (auch aus der Koll. Palmieri-Nuti) ist echt, aber spät und ohne besonderes Interesse.

Nicht viel später dürfte das Triptychon unserer Galerie (Nr. 426, Saal X) sein. Es stellt in der Mitteltafel die Heimsuchung und in den Seitentafeln die hh. Michael und Franziskus dar. Die sehr kindliche Jungfrau, die sich in schamhafter, bescheidener Weise Elisabeth nähert, ist von zwei Mädchen begleitet. Die Matrone ergreift mit innerlichem Gefühl ihre Hände. Hinter ihr werden Zacharias und eine ältere Frau sichtbar. Ueber der Mauer, welche diesem Vorgang als Hintergrund dient, ragen stolze Gebäude empor und fein beleuchtete, laubreiche und schlanke Bäume erheben sich schön in der weichen Luft. Die Heiligen Michael und Franziskus auf den Seitentafeln sind beide auf Goldgrund gemalt. Michael erinnert durch seinen kindlichen Ausdruck und seine prachtvolle Rüstung an denselben Heiligen in Neroccios Triptychon in unserer Galerie, welches ich in meiner vorigen Schrift ausführlich erwähnt habe (Taf. IV, 1).

Das charakteristische Frühwerk des Meisters wird vom Katalog ganz verkannt indem es (wie schon gesagt): Maniera di Giacomo Pacchiarotti oder Bernardino Fungai genannt wird. Es stammt aus der Kirche von der Campiglia d'Orcia.

Zu seinen früheren Werken gehört auch die thronende Madonna zwischen den heiligen Onofrius und Bartholomäus. Neben den Heiligen, Knabenengel die Früchte anbieten. In der Lünette oben als Halbfiguren Christus zwischen San Hieronymus und San Franziskus. Auch hier befindet sich der Katalog auf Irrwegen, indem er Pacchiarotti nur das Hauptbild zuschreibt, während die Lünette dem Fungai zugewiesen wird. Die Lünette hat aber nichts von Fungai, sie gehört ebensowohl wie die thronende Madonna dem Pacchiarotti (Taf. IV, 2).

Ein echtes Werk von unserem Meister ist auch die fünfgeteilte Predella (Saal IX, Nr. 366). Sie stellt den heiligen König Ludwig, Santa Lucia und

die Heiligen Hieronymus und Bartholomäus und Galganus dar. Auch die Madonna mit dem Kinde, seitwärts Hieronymus und Maria Magdalena dürften von unserem Meister sein, ist aber sehr schlecht erhalten (Nr. 388 in demselben Saal).

Das Hauptbild Giacomos in unserer Galerie ist die Himmelfahrt Christi (Saal X, Nr. 422) von riesenhaften Dimensionen. In den bisher erwähnten Gemälden ist er noch ganz altsienesisch oder besser ausgedrückt, quattrocentistisch in sienesischem Sinne. Er hängt hier zusammen mit den älteren Meistern, mit Pietro di Domenico, mit Neroccio, mit Benvenuto di Giovanni und mit Fungai.

In jenem Gemälde, das ohne Zweifel aus seiner späteren Zeit stammt, ist er dagegen ganz aus seinem sienesischen Gleichgewicht gekommen, fremde Eindrücke haben ihn berauscht und den Kopf gestört (Taf. V, 1).

Und namentlich dürften es die machtvollen und leidenschaftlichen Gestaltungen Signorellis sein, welche den armen Geist Pacchiarottis aus den Angeln gebracht haben. Hier ist keine quattrocentistische Empfindung, aber auch das Neue ist falsch verstanden. Das mächtige Gemälde, welches schon durch sein kaltes und kreidiges Kolorit das Auge beleidigt, ist voll Figuren, die in äußerster Erregung sind. Alles eilt und hastet neugierig hinzu um nur nicht das Evénement zu verfehlen. Christus, der mit den Fußspitzen auf einem Wölkchen in flatterndem Gewand gehüllt ist, ohne Würde, zeigt eine falsche Eleganz. Man vergleiche ihn mit dem Heiland in der auch von Signorelli nicht unberührten Himmelfahrt Benvenutos in unserer Galerie. Bei Pacchiarotti ist eigentlich keine Himmelfahrt dargestellt. Das Eigentümliche und Effektvolle im Bilde ist eben, daß Christus nicht in vertikaler, sondern in horizontaler Richtung hin über die Köpfe schreitet.

Auf der Erde die erregte Gruppe von der Madonna und den Aposteln. Aus Gewölk ragen alttestamentliche Figuren empor. Den Hintergrund bildet eine Landschaft. Charakteristisch für Pacchiarotti sind das nach hinten flatternde Haar und die spitznäsigen Gesichtstypen unter den jüngeren Frauen: Kinn und Stirn weichen zurück, welches dem Gesicht einen wenig ansprechenden Ausdruck von läppischer Neugierde gibt.

Die Predella unter dem Bilde wird vom Katalog ganz irrtümlich dem Fungai zugeschrieben. Diese enthält sieben Darstellungen: Der Erzengel Michael, die hl. Katharina von Siena, die Hochzeit von Kana, die Berufung von den Aposteln Petrus und Andreas, die hl. Katharina von Aegypten und Tobias mit dem Engel, alles von Pacchiarotti gemalt.

Es gibt im Carmine in Siena eine mächtige Altartafel mit der Himmelfahrt Christi, die unserer Himmelfahrt sehr ähnlich ist, ja fast als eine Variation derselben erscheint. Sie wird gewöhnlich Pacchiarotti zugeschrieben. So noch von B. Berenson, sowie von dem Cicerone (8. Auflage). Ich glaube jedoch, daß dieses Bild, welches schon Sodomas Einfluß erkennen läßt, von dem in seiner Frühzeit von Giacomo stark beeinflußten Girolamo del Pacchia ist. Der um drei Jahre jüngere, sehr talentvolle, aber wenig originale Meister, hat sich auch an dem bizarren Bild Pacchiarottis inspiriert.

Ein anderes Gemälde Girolamos, worin der Einfluß Giacomos sehr deutlich erscheint, ist seine Krönung Mariä in San Spirito zu Siena.

Das bedeutendste und monumentalste Werk, welches Pacchiarotti uns hinterlassen hat, befindet sich nicht mehr in Siena. Es wurde für eine Kapelle in S. Spirito gemalt, kam danach in die Stadtgalerie und zuletzt in die Bildersammlung der Akademie zu Florenz. Es stellt die Heimsuchung von vier stehenden und zwei knieenden Heiligen umgeben dar. Von diesen letzten ist der in Profilstellung dargestellte Johannes der Täufer mit den Armen über die Brust gekreuzt und langem wallenden Haar eine frisch hingeworfene Jünglingsgestalt, S. Leonhard mit Fußfesseln und Buch, en face dargestellt, den Beschauer anblickend, eine sehr empfundene Figur. Die Begegnung der beiden Frauen, wo Maria der hl. Elisabeth etwas kalt die Hand reicht, steht an Innerlichkeit der Empfindung hinter dem schon erwähnten Frühwerk unserer Galerie zurück. Was dem Bild sein monumentales Gepräge verleiht, das ist der prachtvoll antike Triumphbogen, der sich stolz im Hintergrund erhebt. Die beiden feurigen Pferdepaare, die ihn schmücken, haben große Aehnlichkeit mit den berühmten Bronzepferden an der Fassade von S. Marco in Venedig, was darauf deuten könnte, daß Pacchiarotti in seinem abenteuerlichen Leben auch einmal nach der Lagunenstadt verschlagen worden ist.

Pacchiarotti erweckt in der Tat mehr Interesse durch sein Leben als durch seine Werke. Die unruhige und gefährliche Zeit, worin er lebte, spiegelt sich treu in seinem Lebenslauf und seinen Schicksalen.

Wo nur Gelegenheit sich bot, warf er verächtlich den Pinsel weg, ergriff den Degen und beteiligte sich mit Leidenschaft an den politischen Wirren seiner Vaterstadt, verlor sich fast ganz in dem rasenden Treiben der Parteien.

1502 war er Mitglied der «Venturieri» und nahm mit ihnen an dem Aufstand teil, der in Siena losbrach, nach der Ausjagung des Pandolfo Petrucci.

1505 in demselben Jahr in welchem er sich verheiratete, wurde er Capitano della contrada di Stalloreggi fuori.

1512 hat er, dieser wilde Republikaner, sich doch herabgelassen die Standarten und Draperien für das Leichenbegängnis des Tyrannen Pandolfo Petrucci zu malen.

1519 wird er wieder als Gonfaloniere della Compagnia derselben Contrada ernannt.

1521 verteidigt er seine Vaterstadt gegen Renzo da Ceri und seine Truppen, in demselben Jahre wurde er Mitglied des terroristischen Klubs der «Libertini».

1526 kämpfte er bei Camollia gegen die Florentiner und die päpstlichen Truppen.

1528 wieder Gonfaloniere von Stalloreggi, und in demselben Jahre nimmt er teil an dem Sturm auf Montebenicchi.

1529 wird er nicht wegen Verrats, wie Crowe und Cavalcaselle und andere nach ihnen irrtümlich angeben, sondern weil er sich erlaubt hatte «parole in disprezzo dello Stato molto inconvenienti» zu gebrauchen, in eine Strafkompagnie nach Talamone gesteckt, doch nach kurzer Zeit wieder begnadigt.

1530 nimmt er wirksam teil an der Verschwörung der Libertini und Popolani gegen die Noneschi.

1533 ist er Capitano della Contrada di S. Marco.

1534 wird er Mitglied der berüchtigten Bande der Bardotti.

1535 ergreift er die Flucht und mußte Rettung und Versteck in einem Grab suchen, in welchem unheimlichen Ort er 48 Stunden zubrachte.

1539 wurde er zum dritten Mal «Capitano della Compagnia di Stalloreggi di fuori».

1539, den 17. November wieder aus Siena verbannt.

1540 nach der Fürbitte seiner Frau Girolama wieder begnadigt. Doch in demselben Jahr, scheint es, daß der Tod ihn, als er sich auf eigenem Grund und Boden in Viteccio befand, ereilt hat[1].

Ihm wurde das unverdiente Glück zu teil im eignen Bett zu sterben, sagen Crowe und Cavalcaselle.

---

[1] Ausführlicher in Milanesis Commentario alla Vita del Sodoma, in seinem «Vasari» Band VI, p. 415. Hier auch ein «Prospetto cronologico della Vita e delle opere di Giacomo Pacchiarotti». Auch sind mehrere untergegangene Werke genannt. So hat er um 1509 die Kapelle Andreas Piccolomini in San Francesco mit Gemälden und Stuckarbeiten ausgeschmückt; 1513 macht er ein Gonfalonebild für die Brüderschaft des gesegneten Andrea Gallerani; 1527 malte er ein Standardo für die Comune von Siena; 1528 eine Altartafel für die Kirche Santa Maria a Tressa; 1529 malte er einen mächtigen Vorhang für den Dom; 1532 hat er die Kapelle der Compagnia di San Giovanni Battista della Morte mit Stuckarbeiten ausgeschmückt.

Warum aber unverdient? Ich, meinerseits, weiß nicht, warum das Philistertum einer ruhigen, bürgerlichen Existenz moralisch höher einzuschätzen ist, als das Sichherumschlagen und die Kraftentfaltung einer temperamentvollen Persönlichkeit. Es kommt hier jedenfalls auf die Gesinnung und die leitenden Ideen an. Gern möchte ich Pacchiarotti seinen Mangel an Moralität verzeihen, wenn er nur als Künstler bedeutender gewesen wäre und bessere Bilder gemalt hätte.

III.

1.

LANGE waren der Name, das Geburtsjahr, die Herkunft und die künstlerische Erziehung SODOMAS in Nebel eingehüllt. Erst die Forschungen Gaetano Milanesis haben uns über seinen Namen, sein Geburtsjahr und Herkunft[1], während diejenige des Padre D. Luigi Bruzza[2] über seine künstlerische Erziehung sichere Auskunft gegeben.

Padre Bruzza entdeckte in einem Archiv in Vercelli den Lehrkontrakt vom 28. November 1490 datiert, worin der Schuhmacher Giacomo Bazzi, seinen Sohn Giovann' Antonio dem Meister Martino Spanzotti für sieben Jahre in die Lehre gab.

Interessant ist der Lehrkontrakt[3]. Ich zitiere ihn nach dem Resumé von Albert Jansen[4].

«Auf 7 Jahren von Weihnachten 1490 bis Weihnachten 1497 wird Giovannantonio dem Meister Martino di Casale übergeben. Der Vater verspricht im Namen seines Sohnes, daß dieser gesetzlich und getreu ist, daß er nicht List und Betrug übt, daß er alles, was in seine Hände kommt, dem Meister übergibt, daß er alles tut, was ein guter, gesetzlicher und getreuer Diener zu tun gehalten ist. Der Meister Martino aber verpflichtet sich den Knaben nach bestem Wissen und Können in der Malerkunst zu unterweisen. Das Lehrgeld wird auf 50 Mailändische Gulden festgesetzt, die in sieben Raten am Anfange jedes Lehrjahres zu bezahlen sind. Auch eine Art ordentliche Ausstattung soll der Knabe mitbekommen:

---

[1] In seinen Commentaren zu Vasari (Ed. Le Monnier).

[2] Notizie intorno alla patria e ai primi studi del pittore Giovanni Bazzi detto il Sodoma, illustrate con nuovi documenti. In Miscellanea di storia italiana. Torino 1862. Vol. I.

[3] Archivio Civico di Vercelli. Notulario di Guidetto de Pelliparíis, n. 18, foglio 592. Abgedruckt im Werk des R. H. Hobart Cust: Giovanni Antonio Bazzi. John Murray, London 1906 S. 257.

[4] Albert Jansen, Leben und Werke des Malers Giovan Antonio Bazzi von Vercelli, genannt il Sodoma. Stuttgart, Ebner u. Seubert 1870.

einen Rock, der brav lang ist; zwei Westen und drei Paar Stiefel. Sind aber diese Sachen abgetragen, dann muß der Meister eine angemessene Kleidung des Burschen beschaffen. Die Hemden hingegen und die kleine Wäsche sowie deren Reinhaltung hat die ganzen sieben Jahre hindurch der Vater zu besorgen. Der Meister gibt natürlich alles, was zur Lebensnahrung und Notdurft gehört, Speise und Trank und ein schickliches Obdach. Wer den Kontrakt nicht hält, kann nach Recht und Gesetz festgenommen und ins Gefängnis gesperrt werden. Beschworen wieder vom Vater und vom Meister und mit Verzichtleistung auf die Rechte des minorennen Alters auch von dem kleinen Giovannantonio.»

Von Martino Spanzotti da Casale wußte man wohl, daß er in Vercelli und in anderen Orten in Piemont als Maler gewirkt hatte. Da aber kein einziges von den Werken, von denen Nachrichten auf uns gekommen sind, sich erhalten hat, konnte man sich keinen Begriff von seinem Stil machen bis es Graf Baudi de Vesme, dem Direktor der Turiner Gemäldegalerie gelang, ein von Spanzotti bezeichnetes Tafelgemälde aufzufinden, welches er für die Galerie erwarb, wo es jetzt aufgestellt ist. Es stellt die thronende Gottesmutter, die auf das auf ihrem Schoß liegende Kind schwermütig niederblickt, dar (Taf. V, 2).

Es ist ein künstlerisch geringes Bild; wo nur die Madonna von einer gewissen Anmut ist, das schlecht gezeichnete Kind aber mit seinem unförmlichen Kopf und verkrüppelten Gliedern fast als Karikatur erscheint.

Nach Analogie mit diesem Gemälde konnte man noch ein anderes in einer öffentlichen Sammlung in Turin befindende Madonnenbild dem Spanzotti zuschreiben[1]. Im Gemälde der kleinen Galerie der Albertina steht das Christkind auf dem Schoß der Mutter und oben erblickt man zwei dickköpfige guirlandentragende Putten.

Bedeutender als diese Gemälde ist doch der Freskenzyklus in einer kleinen Kirche (Ex-Convento di San Bernardino) in der Nähe von Ivrea, worauf Lisetta Ciaccio in ihrem Aufsatz «Gian Martino Spanzotti da Casale, Pittore» in L'Arte 1904 p. 446 aufmerksam gemacht hat. Es stellt in 21 Gemälden das Leben Christi dar. Als Hauptbild in der Mitte die Kreuzigung von vierfacher Größe der anderen Darstellungen.

Ob diese (nur mit Ausnahme der überfüllten Kreuzigung) klargedachten gutgegliederten einfachen Kompositionen, Erfindungen von Spanzotti sind, ist bei unserer geringen Kenntnis der älteren piemontesischen Malerschule schwierig zu entscheiden. Jedenfalls hebt er sich in diesem Zyklus

[1] Die Identität der Autorschaft zuerst von A. Venturi nachgewiesen.

hoch über die beiden Gemälde in Turin und zeigt sich als ein Meister von einer gewissen — wenn auch nur provinziellen — Bedeutung.

Seine Bedeutung für die Kunstgeschichte liegt doch weniger in den von ihm geschaffenen Werken, als darin, daß er nach aller Wahrscheinlichkeit der Lehrer von mehreren Künstlern von Rang und Einfluß gewesen ist. Als solche sind außer Giovannantonio Bazzi, Defendente Ferrari von Chivasso und Gerolamo Giovenone von Vercelli zu nennen.

Merkwürdig ist die Uebereinstimmung zwischen der Freskenserie in Ivrea und dem berühmten Freskowerk von dem jungen Gaudenzio Ferrari in Santa Maria della Grazie in Varallo, vollendet im Jahre 1513. Wir finden hier nicht allein das ganze Arrangement wiederholt, sondern auch in mehreren der Kompositionen auffallende Aehnlichkeiten.

Obwohl es keinem Zweifel unterliegt, daß der Freskenzyklus in Ivrea der ältere ist, würde es doch voreilig sein den Zusammenhang — sich durch ein sonst nicht bezeugtes — Schülerverhältnis zwischen Gaudenzio Ferrari und dem älteren Meister zu erklären.

Lisetta Ciaccio glaubt nicht, daß die Benutzung einer gemeinsamen Quelle die Uebereinstimmung erklären könnte. Das ist doch nicht abzuweisen, so wenig freilich wie die Möglichkeit, daß Gaudenzio in einer gewissen Epoche seiner Jugendzeit unter dem Einfluß Martino Spanzottis gestanden haben könnte.

Wir müssen jedenfalls erkennen, daß der Lehrer Sodomas kein so unbedeutender Künstler gewesen ist, wie man früher angenommen hat. Spanzotti war gewiß der Mann, der dem jungen Giovann' Antonio die ersten Elemente seiner Kunst gründlich beibringen konnte. Aber auch kaum viel mehr. Es ist jedenfalls mir nicht möglich gewesen in den uns erhaltenen Gemälden Bazzis (hier müssen wir doch daran erinnern, daß die eigentlichen Frühwerke fehlen) auch nur e i n e n Zug zu finden, der unmittelbar an die eigenhändigen Werke Martino Spanzottis erinnert[1].

Indirekt läßt sich ein Einfluß nachweisen. Schon andere haben auf die Verwandtschaft Defendente Ferraris, des Schülers Spanzottis, mit Bazzi hingewiesen.

---

[1] Mehrere Mitglieder der Familie Spanzotti sind Maler gewesen. Bruzza und Colombo (Notizie inedite dei artisti Vercellesi. Vercelli 1883) erwähnen einen Pietro Spanzotto, der wahrscheinlich Maler war. Er hatte einen Sohn Francesco, wahrscheinlich auch Maler. Ein Vincenzo Spanzotto soll im Jahre 1498 die Sakristei in S. Maria delle Grazie in Mailand ausgeschmückt haben. Ein Pier Antonio Spanzotto war in den Jahren 1548 und 1549 beschäftigt im Castello S. Angelo zu Rom. Siehe Bertolotti (Artisti Subalpini a Roma. Mantova 1884 p. 77 u. f.), der glaubt, daß er ein Sohn von Martino war. Die Existenz eines Malers Pietro Francesco Spanzotto (von dem Pater Bruzza erwähnt) ist zweifelhaft.

Noch mehr zeigt ein Gemälde aus der Schule Spanzottis, dessen Autor nicht mit Sicherheit bestimmt werden kann, eigentümliche Züge, die später bei Bazzi wiederkommen.

Es handelt sich um die Haupttafel eines sechsteiligen Polyptychons, welche die Verwandtschaft der heiligen Jungfrau darstellt. Das Altarwerk befindet sich in der Kirche S. Agostino in Casal Monferrato. Es ist namentlich der untere Teil dieses figurenreichen Gemäldes, der an Sodoma anklingt. Hier sitzen zu Füßen der Madonna die beiden anderen Marien: Maria Zebedea und Maria Alpheus. Die erste mit zwei, die letzte mit vier Söhnen. Diese lebhaften, munteren Kinder, die ihre kleinen Arme nach der Mutter hinaufstrecken, erinnern lebhaft an die Caritas von Bazzi in der Berlinergalerie. Cust, der in seinem Bazzi-Werk auf die Verwandtschaft dieser Darstellung zuerst hingewiesen hat, meint sogar, daß der junge Giovannantonio selbst an dem Bilde teilgenommen hat, namentlich möchte er ihm die feine Gestalt der jungen Maria Zebedea mit ihren beiden Söhnen zuschreiben. In diesem Falle hätten wir in diesen Gestalten das einzige Zeugnis von der Wirksamkeit des jungen Bazzi in Oberitalien, bevor er nach Siena ging. Für mich läßt dies Gemälde doch nur den Schulzusammenhang zwischen dem Kreis Spanzottis und Bazzi erkennen. Ein persönlicher Anteil des jungen Giovann' Antonio am Bilde betrachte ich als zweifelhaft [1].

Doch all das Unfreie und Trockene, das Provinzielle und Handwerksmäßige, welches gewiß auch die ersten Versuche des jungen Bazzi geprägt haben, schmelzen wie Schnee vor der Frühlingssonne, als er nach beendeten Lehrjahren nach Mailand kam.

Es gibt freilich keine Urkunde, welche beweist, daß Giovannantonio sich in Mailand aufgehalten oder gar, daß er dort Leonardos Unterricht genossen hat, aber die Werke, die er später in Siena schuf, beweisen dies zur Genüge. Im Kreise der jungen Künstler, welche Leonardo umgaben, hat seine Malweise das eigentümliche Gepräge erhalten, das später mehr und mehr ausgereift erscheint.

Aber auch in anderer Hinsicht dürfte er während seines kurzen Aufenthaltes in Mailand eine Schule durchgangen haben. Das Eckige und Provinzielle, das sicherlich dem jungen Sohn des Schuhmachers Jacopos, dem Malerlehrling Spanzottis anhang, wurde gewiß in den

---

[1] Ein anderer Maler aus der Schule von Vercelli, welcher Verwandtschaft mit Bazzi zeigt, ist Eusebio Ferrari, von dem ein dreiteiliges Altarbild, das zwar erst nach 1514 gemalt erscheint. sich in der Gemäldegalerie zu Mainz befindet. Das Altarwerk wurde früher Sodoma zugeschrieben, Vergl. F. Rieffel Studien aus der Mainzer Gamäldegalerie. Repertorium für Kunstwissenschaft 1891 wo das Mittelbild und ein Flügel reproduziert sind.

feinen, mailändischen Kreisen abgeschliffen. Nicht allein sein Talent, seine ganze Persönlichkeit dürfte in Mailand geschult und verfeinert worden sein. Wie sollte man sich sonst erklären, daß der junge Vercellese gleich nach seiner Ankunft in Siena in die höchsten Kreise gut aufgenommen und fetiert wurde, und für ihn schmeichelhafte Bestellungen erhielt.

2.

Vasari erzählt, daß Giovannantonio wurde «condotto a Siena da alcuni mercatanti agenti degli Spannocchi» [1].

Man möchte fragen wodurch hat dieser dreiundzwanzigjährige Jüngling diese Auszeichnung verdient? Es ist kein Zweifel. Er muß schon in Mailand sich ausgezeichnet und bedeutende Gemälde geschaffen, die Aufsehen erregt haben, und man muß tief bedauern, daß sich kein einziges von diesen Werken mehr nachweisen läßt [2].

Es wird allgemein angenommen, daß die Agenten des Hauses Spannocchi den jungen Bazzi mit sich genommen und direkt nach Siena transportiert haben. Dies ist aber kaum glaubhaft. Wie konnte er unterwegs der Versuchung widerstanden haben, sich nicht einige Zeit in Florenz aufzuhalten, dieser glänzenden Kunststadt, wo sein hohes Vorbild, Leonardo da Vinci gelebt, seine Kunst erlernt hatte und Meister geworden war. Und sollten äußere Umstände ihn um diesen Zeitpunkt an einem solchen Aufenthalt gehindert haben, dann ist er sicher viel früher als man gewöhnlich glaubt, von Siena nach Florenz gepilgert.

In Siena kam der junge Bazzi, wahrscheinlich durch Vermittlung des mächtigen Hauses Spannocchi (dessen prachtvoller Palast, nach den Plänen von Giuliano da Majano gebaut, noch existiert und jetzt als Postgebäude dient).

«Nel principio», sagt Vasari, «facendo molti ritratti di naturale con quella sua maniera di colorito acceso, che egli aveva recato di Lombardia, fece molte amicizie in Siena, più per essere quel sangne amorevolissimo

---

[1] Diese Spannocchi heißen Giulio und Antonio und waren Söhne von Ambrogio Spannocchi, dem Schatzmeister des Papstes Pius II. Siehe Vasari: Le vite dei più eccellenti pittori ed architetti, con note e commenti di G. Milanesi. VI, p. 379 Nota.

[2] Ein Bazzi zugeschriebenes Fragment einer Kreuztragung restauriert von einem Maserius im Jahre 1541 in Besitz von dem Grafen Costa de Beauregard in Chambery, trägt die Inschrift: IOAN CAVALE ◦ R DE VERCEL 1500. Diese Inschrift ist offenbar eine spätere Erfindung, schon deshalb weil Bazzi sich nicht um diese Zeit Cavaliere nennen konnte.

d' forestieri, che perchè fusse buon pittore». Für Vasari war Sodoma, wie bekannt, ein Gegenstand aufrichtigen Hasses, er verfolgte ihn, wie man die Antipode seines Ideals verfolgt. Wie konnte auch der frohe, leichtsinnige, leichtlebige Bazzi, der weit von dem schweren Ernst, den hohen Idealen eines Michelangelos entfernt war, der sich ganz seinem malerischen Instinkt hingab, dem Anbeter Buonarottis gefallen? Er malte «come un cavallo corre, come un uomo parla, come un uccello vola, naturalmente, così»[1]; und ließ sich von dem Uebermenschentum Michelangelos jedenfalls bis zu seiner Spätzeit, nicht im geringsten beeinflussen.

Die Verleumdungen von Domenico Beccafumi, erst Schüler, später aber Rival und bitterer Feind Sodomas, sowie auch von dem Beccafumi nahestehenden Goldschmied Giuliano Morelli, haben bei Vasari nur allzu williges Ohr gefunden.

Die Bildnisse aus dieser Epoche mit Ausnahme eines einzigen, das ihm doch nicht von allen Kennern zugeschrieben wird, können nicht mehr nachgewiesen werden.

Auch die Bildnisse seiner späteren Zeit sind äußerst selten[2].

Die ersten Gemälde in Siena, von welchen Kundschaft zu uns gekommen ist, haben dasselbe Schicksal gehabt wie seine Bildnisse.

Alfonso Landi[3] und nach ihm Guglielmo della Valle[4] erwähnen mit großer Bewunderung zwei umfangreiche Bilder: die hl. Jungfrau mit dem Christkind und dem kleinen Johannes. Auf beiden Bildern waren auch der hl. Joseph und auf dem einen die hl. Katharina von Siena sichtbar.

Der ausgezeichnete Holzschneider Antonio Barile hatte diese Gemälde mit prachtvollen Einrahmungen versehen, wovon die eine die Jahreszahl 1501 aufwies.

Ein anderes Frühwerk wird von Della Valle erwähnt. Es stellt die Madonna das Kind säugend dar, und befand sich im Chor von San Francesco in Siena. Es ist vielleicht identisch mit einem vor kurzem in Siena erworbenen Gemälde, das sich jetzt in der Koll. Richter in London befindet[5].

---

[1] P. Rossi. Il Sodoma nell' Arte Senese. Bollettino Senese di Storia Patria. Anno X. Libro 382.

[2] Im Inventarium über die Nachlassenschaft Sodomas, den 15. Februar 1549 (stile comune), aufgenommen (das wird sagen an seinem Totestag), wurden jedoch sechs Bildnisse registriert, worunter eins des Pandolfo Petrucci, eins von einer Saracini, eins von einer Toscani. (Arch. Not. Prov. Siena).

[3] Alfonso Landi. Racconto di Pitture, di Statue e d'altre Opere Eccellenti, che si ritrovano ne' Tempii e negli altri Luoghi Pubblici della Città di Siena con i Nomi Cognomi e Patrie degli Artefici d'esse per quanto s'è potuto trovare. 1655. Manuskript in der Biblioteca Comunale. Siena.

[4] Della Valle. Lettere Senesi. Roma 1736.

[5] Vergl. Cust, a. a. O., S. 66. Eine etwas geänderte Replik dieses Bildes befindet sich in der National Gallery von einem Nachahmer Sodomas (Girolamo del Pacchia?).

Eine Kreuztragung Christi in derselben Kirche, und wahrscheinlich aus derselben Epoche, scheint durch eine Feuersbrunst im Jahre 1655 verloren gegangen zu sein.

Aus seiner früheren Epoche, wenn auch etwas später, dürfte das Bildnis stammen, das ich als das einzig uns erhaltene unter den vielen, die er nach Vasari während seines ersten Aufenthaltes in Siena gemalt hat, betrachte. Es ist das herrliche, reich ausgeschmückte Frauenbildnis im Städelschen Institut zu Frankfurt am Main, jetzt unter dem Namen Parmigianinos und früher unter dem Sebastiano del Piombos ausgestellt. Es ist von einem bekannten Forscher auch Dosso Dossi und von W. Bode gar dem altholländischen Maler Jan Scorel zugeschrieben worden.

Ich glaube jedoch, daß Giovanni Morelli das Richtige getroffen hat, indem er das Bildnis dem Sodoma zuschrieb. Er wird hierin von Gustavo Frizzoni, von R. H. Hobart Cust in dessen bedeutendem Werk über Bazzi und neuerdings auch von Bernhard Berenson in seinem vor kurzem erschienenen North Italian Painters of the Renaissance gefolgt.

Es scheint mir in der Tat, daß alle Merkmale dieses herrlichen Bildnisses auf Bazzi deuten: das gewellte Haar, die Form der Ohren, das feine Oval des Gesichts, die Form der Hände mit ihren langen zugespitzten Fingern, die Behandlung der Gewandung mit den tiefgeklüfteten parallelen Falten (man vergleiche die Aermelfalten mit denen des hl. Johannes in der großen Kreuzabnahme der Galerie in Siena), der für Sodoma charakteristische landschaftliche Hintergrund und endlich noch die zierlichen, mit höchster Kunstfertigkeit ausgearbeiteten Goldschmiedarbeiten, welche die junge Frau trägt, namentlich die prachtvollen Ohrringe und die Halsketten, die entschieden sienesischen Geschmack bekunden und deren Vorbilder in Siena ausgeführt sein müssen [1] (Taf. VI, 1).

In der Handzeichnungssammlung der Uffizien befindet sich unter dem Namen Leonardo da Vincis eine herrliche Rötelzeichnung eines jungen Mädchens.

Mehrere angesehene Kritiker, welche die ganz eigentümliche Zeichnungsweise Leonardos in diesem Bildnis nicht entdecken konnten, haben versucht es besser zu bestimmen.

So hat Bayersdorffer es Franciabigio, Giovanni Morelli Bacchiacca andere Boltraffio, endlich Bernhard Berenson, in seinem großen Werk: «Drawings of the Florentine Painters» dem Pontormo zugeschrieben.

Der Verfasser dieser Schrift hat dagegen in dieser Zeichnung eins der schönsten Werke Sodomas erkannt und wurde ihm bei dieser Zuschreibung

[1] Cust macht die Bemerkung, daß Ohrringe von dieser Form noch heute sehr häufig von wohlhabenden Bäuerinnen in der Umgegend von Siena getragen werden. A. a. O. S. 60 Note.

von Gustavo Frizzoni, einem der besten Kenner italienischer Handzeichnungen, gefolgt[1].

Der Verfasser dieser Schrift hat auch die Vermutung ausgesprochen, daß diese herrliche Zeichnung dieselbe Person, wenn auch etwas jünger, darstellt, wie das Bildnis in der Frankfurter Galerie. Daß die reich gekleidete, mit prachtvollen Geschmeiden fast überladene vornehme Dame eine verheiratete Frau sei, ist augenscheinlich; das Bildnis in den Uffizien hat dagegen ein ausgesprochenes mädchenhaftes Aussehen.

Es ließe sich daraus schließen, daß das Frankfurter Bildnis nicht gleich nach der Ankunft des jungen Bazzi in Siena gefertigt worden ist, sondern erst nach dem Verlauf mehrerer Jahre, und wie ich nach der Behandlungsweise glaube aus der Zeit der großen Kreuzabnahme in der Galerie zu Siena, während die Zeichnung wohl gleich nach seiner Ankunft in Siena geschaffen sein dürfte.

Cust hat die Vermutung ausgesprochen, daß das Bildnis in Frankfurt eine Dame aus der Spannocchi-Familie darstellen könnte. Er möchte sich dadurch das minutiöse Ausarbeiten aller Details und die große Sorgfalt der Ausführung erklären. Das würde jedoch bei einem Bildnis durchaus nichts Befremdendes haben, wenn auch Sodoma sonst in seinen Gemälden auf ein solches Ausarbeiten nicht viel Gewicht legt.

Die Annahme von Cust würde damit übereinstimmen, daß die Zeichnung wahrscheinlich nach derselben Person im jüngeren Alter, gleich nach seiner Ankunft in Siena gefertigt sein muß.

Den 1. Juli im Jahre 1503 erhielt Bazzi den Auftrag das Refektorium in dem nicht weit von Pienza liegenden Kloster S. Anna in Creta (oder Camprena) mit Fresken auszuschmücken[2]. Hier hat er in sechs großen Feldern Szenen aus der Lebensgeschichte Christi und der Madonna, sowie Illustrationen des Ordens der Olivetaner und Bildnisse von Heiligen dieses Ordens gemalt.

Das wichtigste und größte dieser Wandgemälde stellt das Wunder von den fünf Broten und den zwei Fischen dar (Taf. VI, 2). Diese Fresken sind im ganzen flüchtig ausgeführt und können sich trotz einiger Schönheiten mit dem großen Freskenzyklus, den er ein Jahr oder anderthalb Jahr später im Klosterhof von Monte Oliveto bei Chiusuri ausführte, nicht messen.

Bemerkenswert ist, daß sich in diesen in entschiedener Weise Einflüsse von lombardischer Kunst, wie diese sich in dem Kreise, der

---

[1] Rassegna d'Arte 1904.

[2] «L'anno 1503, a dì 1° di Luglio, D. Andrea Coscia da Napoli, cellerario di S. Anna, convenne con maestro Giovan Antonio da Vercelli, pittore, delle picture da farsi in refectorio di S. Anna per sc. 20 d'oro e le spese. E del tutto ne appare una scritta di mano del detto cellerario segnato con questo segno — — — sc. 140 1|4 =» Della Valle. Lettere Sanesi. III S. 214—5.

Leonardo umgab, entwickelt hatten, mit Eindrücken von umbrischer Malweise, wohl durch Bekanntschaft mit Gemälden von Pinturicchio oder Perugino veranlaßt, mischen[1]; dagegen läßt sich ein Einfluß von der Florentiner Kunst nicht mit Sicherheit nachweisen.

Und doch soll er um diese Zeit, ja, nach einigen Forschern noch früher, einige Gemälde geschaffen haben, die auf das deutlichste Bekanntschaft mit der Kunst in Florenz bekunden. Diese sind besonders die beiden Tondi mit der Anbetung des Kindes in der Akademie zu Siena und in der Koll. Borgogna in Vercelli und die große Kreuzabnahme in der Akademie zu Siena.

Ich füge hinzu, daß auch der große Freskenzyklus in Monte Oliveto, angefangen im August 1506, namentlich in der Darstellung der Schlacht von Montecassino, Bekanntschaft mit Kunstleistungen voraussetzt, die er nur in Florenz gemacht haben kann. Diesen Werken muß, meiner Ansicht nach, ein kürzerer oder längerer Aufenthalt in Florenz vorangegangen sein.

Ich wage deshalb die Hypothese aufzustellen, daß in dem Zeitraum zwischen Beendigung der Fresken in S. Anna in Creta und dem Anfang des Freskenzyclus in Monte Oliveto ein Studienaufenthaft in Florenz fällt.

Ich habe schon meiner Verwunderung darüber Ausdruck gegeben, daß er, als er von Mailand nach Siena abgeholt wurde und durch Florenz, oder jedenfalls ganz nahe an Florenz vorbei gekommen sein muß, der Versuchung widerstanden hat, sich nicht hier einige Zeit aufzuhalten.

Hätte er sich hier auch nur einen Tag aufgehalten, die Wunder der Arnostadt müßten in seine Seele eine heiße Sehnsucht eingebrannt haben, die Stadt wieder zu besuchen.

Die Fresken des Refektoriums von S. Anna wurden im Anfang des Jahres 1503 in Angriff genommen. Die letzte Zahlung für dieselben datiert vom 25. Juni 1504.

Ich weiß nicht, ob das Datum dieser Zahlung notwendigerweise voraussetzt, daß er sich auch bis zum 25. Juni 1504 im Kloster von S. Anna aufgehalten hat.

Aber auch in diesem Fall würde zwischen dem Schluß der Freskenwerke in S. Anna in Creta und dem Anfang der großen Freskenserie in Monte Oliveto bei Chiusuri ein Zeitraum von 14 Monaten liegen.

Wenn wir die Hypothese aufstellen dürften, daß Bazzi einen Teil von dieser Epoche in Florenz zugebracht habe, dann würde die Entstehung der von mir angegebenen Werke, welche florentinischen Einfluß bekunden, eine natürliche Erklärung finden.

[1] An Pinturicchio erinnert besonders der feine Kopf Magdalenas in der Pietà über dem Eingang.

Um diese Zeit mußte Florenz die höchste Anziehungskraft auf den jungen Künstler üben. Die Kunst in Florenz war auf einen Höhepunkt angelangt, wie nie zuvor. «Es war ein großer Moment der Kunstgährung» (Burckhardt).

Hier wirkte Raphael, hier schufen Leonardo und Michelangelo zu allgemeinem Staunen ihrer Kunstgenossen ihre epochemachenden Kompositionen.

Von ferne und nahe kamen Künstler herbei, selbst ausgebildete und erprobte, welche sich hier zu einem Schülerkreis umwandelten.

Wenn wir annehmen dürfen, daß auch Bazzi in dieser Periode sich eine Zeitlang in Florenz aufgehalten habe, dann wäre vielleicht in dieser Zeit auch das Abendmahl, das er im Refektorium des Klosters Monte Oliveto außerhalb des Stadttores S. Frediano al fresco gemalt hat, zu datieren.

Dies vor nicht langer Zeit aufgedeckte Fresko, wovon nur der mittlere Teil erhalten ist, wird von den Forschern sehr verschieden und von allen viel später datiert. So z. B. von Cesare Faccio[1] erst 1527. Es gibt jedoch in diesem Freskofragment auch nicht der geringste Zug, der verraten könnte, daß er vorher in Rom gewesen ist und dort vom Geist der griechisch-römischen Kunst und von Raphael berührt worden ist. — Das Fresko hat noch etwas sehr altertümliches an sich. Johannes legt sein Haupt auf die linke Schulter des Heilands. Judas sitzt isoliert dem Heiland gegenüber, wie es bei den vorleonardischen Darstellungen die Regel war.

Diese Komposition ist noch möglich im Anfang des Jahrhunderts unter Einfluß von anderen Darstellungen des Abendmahles, schwerlich später, namentlich nicht bei einem so modernen Geist wie Sodoma.

Dazu kommt noch, daß der Kopf Judas große Typenähnlickeit mit dem Haupt des Christus in der Kreuztragung in Monte Oliveto bei Chiusuri hat, wenn auch ins Düstere und Dämonische übersetzt.

Wir können das Datum nicht allzu weit von der Entstehungszeit jenes Freskenzyklus' ansetzen.

Die beiden Tondi in der Galerie zu Siena und in der Koll. Borgogna in Vercelli setzen Bekanntschaft mit florentinischen Kunstgewohnheiten voraus. Denn diese Bildform ist eine florentinische Spezialität und kommt in Siena erst nach dieser Epoche vor.

Auch inhaltlich erinnern diese Rundbilder, namentlich das in der

---

[1] Cesare Faccio. Giovan Antonio Bazzi (il Sodoma) Pittore Vercellese del Secolo XVI. Vercelli. Gallardi e Ugo. 1902.

Galerie zu Siena, an florentinische Künstler wie Lorenzo di Credi, der vornehmlich diese Bildform bevorzugte.

Die große Kreuzabnahme in der Galerie zu Siena scheint mir in mehrerer Hinsicht abhängig von der Kreuzabnahme des Filippino Lippi (jetzt in der florentinischen Akademie), die nach dessen Tod, eben um diese Zeit (1504) von Perugino vollendet wurde.

Der feurige Kampf bei dem Sturm der Goten auf Montecassino im Freskenzyklus in Monte Oliveto bei Chiusuri scheint mir von Leonardos Reiterschlacht von Anghiari inspiriert, dessen Karton eben zu dieser Zeit (1504) von dem Meister entworfen wurde. Auch andere haben auf die Abhängigkeit dieses Freskos von Leonardo aufmerksam gemacht. So sieht der Cicerone von Burckhardt und Bode (achte Auflage II, p. 817) in diesem Fresko die «deutlichsten Reminiszensen von Leonardos Reiterschlacht» [1].

Endlich verdient vielleicht noch Erwähnung, daß eben um diese Zeit in Florenz ein Gemälde von einem florentinischen Meister gemalt wurde, das in den Kopftypen seiner Figuren und in ihrer ganzen Art und Weise entschieden leonardesk-lombardische Einflüsse bekundet, als ob für das Figürliche ein Maler wie Cesare da Sesto oder Sodoma kollaboriert hätte. Das Bild ist die Befreiung der Andromeda in der Galerie der Uffizien von Piero del Cosimo. Als wahrscheinliche Entstehungszeit dieses Gemäldes hat Fritz Knapp in seiner Monographie des Meisters das Jahr 1506 angegeben, also ganz nahe an der Zeitgrenze, die uns beschäftigt.

Es findet sich in der Tat sehr viel, das an Sodoma erinnert: mehrere der feinen leonardesk anmutenden Frauenköpfe, der Schwung der Draperien, z. B. an der gefesselten Prinzessin, einige der bärtigen mit Turbanen bekleideten Männerköpfe (turbanbekleidete Köpfe kommen sehr häufig bei Bazzi vor).

Die Möglichkeit ist nicht ausgeschlossen, daß der Maler von Vercelli mit Piero di Cosimo in Berührung gekommen ist (sein Tondo mit der Geburt Christi in der Akademie zu Siena klingt an Cosimo wie an Lorenzo di Credi an), daß er ihn bei der Ausführung dieses Gemäldes beeinflußt, ja daß er, was die Ausführung des Figürlichen betrifft, an der Arbeit teilgenommen habe. Doch will das nur eine Vermutung sein, so wie der ganze Aufenthalt Bazzis in Florenz um diese Zeit, für welchen jede urkundliche Bestätigung fehlt, nur eine Hypothese ist.

---

[1] Und B. Berenson schreibt (Drawings of the Florentine Painters — p. 125): The fact seems to have escaped notice, that the spirit of Leonardo's composition (Die Schlacht von Anghiari) inspired no other composition so much as the fresco at Monte Oliveto Maggiore by Sodoma representing Totila's attack on Monte Cassino.

Man wird aber nicht leugnen können, daß viele Umstände konkurrieren um sie glaubhaft zu machen, indem wie ich schon ausgeführt habe, die Beschaffenheit mehrerer seiner Werke, nur durch einen solchen Aufenthalt, und zwar um diese Zeit, ihre vollkommene Erklärung finden kann.

In dem Zeitraum zwischen der Beendigung der Fresken in S. Anna in Creta und dem Anfang des Zyklus in Monte Oliveto möchte Cust auch die Entstehung von drei kleinen miteinander verwandten Gemälden setzen. Es sind die Judith in der Galerie zu Siena, die Lucrezia in der Kollektion Kestner in Hannover[1] und die Caritas in der Berlinergalerie.

Es ist wahrscheinlich, daß diese drei Gemälde, die fast von derselben Größe und einander sehr ähnlich sind, zu einem Zyklus gehören.

Diesen Gedanken hat zuerst Carl Schuchhardt ausgesprochen[2], obschon er mit Unrecht die Caritas in Berlin Sodoma abspricht.

Nach ihm ist die Judith in der Galerie zu Siena als ein Gegenstück zu der Lucrezia im Kestner-Museum zu Hannover zu betrachten. «Sie steht genau wie die Lucrezia, nur daß der Bogen den dort die ganze Gestalt bildet, hier nach rechts gerichtet ist.» Auch weist er darauf hin, daß Lucrezia und Judith in der Renaissance gern als Gegenstücke verwendet wurden. Er spricht auch die Vermutung aus, daß dieser Gemäldezyklus dazu bestimmt war den Palast des Pandolfo Petrucci zu schmücken. (Taf. VII, 2).

Cust schließt sich den Ausführungen Schuchhardts an und hält es für möglich, daß die drei Gemälde Allegorien auf die drei theologischen Tugenden Glaube, Hoffnung und Liebe sind.

Glaube sollte dann durch Lucrezia (eheliche Treue), Hoffnung durch Judith (Befreiung des Vaterlandes) und Liebe durch die Caritas allegorisiert sein[3].

Wenn man bedenkt, wie häufig gekünstelte Allegorien in der frühen Renaissance vorkommen, kann man die Richtigkeit dieser Deutung nicht als unwahrscheinlich betrachten.

Was aber den Zeitpunkt für die Entstehung dieser Gemälde betrifft, gibt es doch Gründe, die für eine etwas frühere Datierung sprechen. Vasari spricht höhnisch[4] über Bazzis Mangel an Ernst und Studium als er nach Siena kam. Das einzige was ihn interessierte «fu solamente in disegnare le cose di Jacopo dalla Fonte, che erano in pregio e poco altro». Ich muß mit Cust fragen, was wäre für einen jungen Künstler wie Bazzi, der in Mailand im Kreise Leonardos eine Schule durchgangen hatte, sonst in Siena zu lernen?

---

[1] Jetzt Museum zu Hannover.
[2] Jahrbuch der Königl. Preuß. Kunstsammlungen 1897 p. 205.
[3] A. a. O., p. 85.
[4] A. a. O., p. 280.

Daß er sich für die Kunst Quercias interessiert hat, ist natürlich und zeugt eben von seinem künstlerischen Ernst und geläuterten Geschmack.

Nun hat die Gruppe von der Caritas in Berlin Aehnlichkeit mit zwei Statuengruppen von Jacopo della Quercia, nämlich mit der der Rhea Silvia und der der Acca Laurentia, beide mit zwei Kindern, zu dessen berühmten Fonte Gaja. Die Caritasgruppe ist deshalb sehr wahrscheinlich als Frucht seiner Querciastudien zu betrachten[1] (Taf. VII, 1).

Beziehung zu diesen Statuengruppen haben ein Blatt in der Handzeichnungssammlung der Uffizien mit zwei Federstudien, Quercia selbst zugeschrieben, aber von L. M. Richter und Cust dem Bazzi vindiziert. Diese Zeichnungen machen jedenfalls den Eindruck, Studien nach und nicht für die Gruppen zu sein. Bazzis Beschäftigung mit Quercia hat jedenfalls in den ersten Jahren seines Aufenthalts in Siena stattgefunden und es erscheint wahrscheinlich, daß die Caritas während dieser Zeit, also früher als die Fresken in S. Anna in Creta entstanden ist. Somit auch die mit dieser zusammengehörenden Judith und Lucrezia.

Sodoma hat mehrmals die Lucrezia gemalt. Von seinen Darstellungen der römischen Heldin sind uns jedoch nur erhalten die erwähnte in der Koll. Kestner (Taf. VII, 3) und ein größeres Bild in der Gemäldegalerie in Turin, wo sie vom Vater und zwei anderen Männern umgeben ist.

Es ist wahrscheinlich identisch mit dem von Vasari erwähnten Bilde «una tela che fece per Assuero Rettori da S. Martino, nella quale è una Lucrezia Romana che si ferisce mentre è tenuta dal padre e dal marito; fatto con bella attitudine e con bella grazia di testa», wenn auch die Beschreibung nicht ganz stimmt.

Vasari erwähnt gleichfalls eine «Lucrezia Romana ignuda, che si dava con un pugnal» und mit der gewöhnlichen Liebenswürdigkeit Bazzi gegenüber fügt er hinzu: «E perchè la fortuna ha cura de' matti, ed aiuta alcuna volta gli spensierati, gli venne fatto un bellissimo corpo di femmina ed una testa che spirava».

Er erzählt weiter wie Sodoma durch Vermittlung des Agostino Chigi dem Papst Leo X. das Bild überreicht und dafür die Ritterwürde erhielt. Von dem Schicksal dieses Gemäldes wissen wir nichts. Man hat es früher mit Unrecht mit der Kestnerschen Lucrezia in Hannover identifiziert. Diese ist aber nicht nackt und gehört, wie schon nachgewiesen, einer früheren Zeit an.

Wahrscheinlich ist sie identisch mit dem von Sodoma in einem Brief an den Marchese Francesco Gonzaga, datiert vom 3. Mai 1518, aus welchem

[1] Auf diese Aehnlichkeit hat, soviel ich weiß, erst Louise M. Richter aufmerksam gemacht.

hervorgeht, daß ein Bild mit diesem Gegenstand, das er für den Marchese gemalt hatte, in den Besitz von Giuliano de' Medici kam. Er erklärt den Vorgang ganz einfach: «Feci una Lucrezia per V. ILL. S. et venendo a presentarla a quella fu veduta in Fiorenza dal Magnifico Giuliano, et fui forzato a lassarla».

Wahrscheinlich ist das Bild dann durch Giuliano und nicht durch Agostino Chigi, wie Vasari meint, dem Papst überreicht worden [1].

Cust (a. a. O., p. 165) meint, daß dieses Bild identisch sein könnte mit dem in der Turiner Galerie, und stützt sich in dieser Hinsicht auf ein Gedicht von Eurialo Morani, das eine Lucrezia von Bazzi als Gegenstand hat und wo die Abwesenheit von zwei Personen angedeutet wird. Hiermit stimmt jedoch auch nicht die Angabe Vasaris, daß diese Lucrezia nackt war.

Das dritte Bild, das mit Lucrezia und der Caritas wahrscheinlich einen allegorischen Zyklus gebildet hat, die Judith, dürfte das früheste, von den in der Galerie der Akademie zu Siena sich befindenden Gemälden Bazzis sein. Das Rundbild mit der Geburt Christi und die große Kreuzabnahme, die gewöhnlich als die frühesten bezeichnet werden, setzen nämlich wie schon erwähnt, einen Aufenthalt in Florenz, das letzte Werk vielleicht auch einen in Monte Oliveto, voraus.

Die Judith in der Galerie der Akademie (Nr. 334) ist eine reichbekleidete stehende, etwas nach rechts geneigte Frauengestalt. Der schöne Kopf hat einen sehr sanften Ausdruck, welcher der Vorstellung, die man sich gewöhnlich von der jüdischen Heldin macht, wenig entspricht. In der Rechten hält sie das Schwert, dessen Spitze nach oben zeigt. Mit der linken Hand trägt sie das Haupt Holofernes. Der Haarschmuck ist ganz ähnlich dem der Lucrezia in der Koll. Kestner. Sie trägt dasselbe niederhängende Stirngeschmeide wie die Römerin. Sie stehen beide im Vordergrund einer Landschaft. Die Landschaft hinter Judith besteht aus niedrigen Höhen und Felsenpartieen. Schlanke Bäume erheben ihre blätterlosen, trockenen Zweige gegen den Himmel.

Das Tondo Nr. 512 (Saal XI) ist ein ungleich bedeutenderes Werk. Vorn kniet die junge Mutter mit gefalteten Händen, in frommer, bescheidener Haltung, ganz versunken im Anblick ihres göttlichen Sohnes, der vor ihr auf einem Zipfel ihres blauen Mantels liegt. Das Antlitz Marias ist so gottergeben, so rein, so voll Muttergüte, wie es dem Bazzi sonst selten gelungen ist. (Taf. VIII, 1 u. 2; Taf. IX, 2.)

---

[1] Vergl. Gustavo Frizzoni. Giovanni Antonio de' Bazzi, detto il Sodoma. Nuova Antologia, 1871, p. 780.

Das muntere, lebhafte, ganz nackte Kind hebt das rechte Aermchen gegen die Mutter und lächelt ihr zu. Hinter der Jungfrau in leuchtendem gelben Mantel der hl. Joseph. Mit beiden Händen umfaßt er seinen Stab und schaut mit inbrünstiger Andacht vor sich hin. Vor der Madonna kniet ein prachtvoller Engel mit vollen, weiblichen Formen und strahlenden Flügeln, das dicke, schelmisch lachende Johanneskind, welches ein Kreuzchen von Schilfrohr in den Händen hält, fest in seinen Armen haltend. Der Engel, dessen Haupt, von reichen Locken umfaßt, ein üppiges Oval bildet, blickt den Beschauer an.

Diese Gruppe erinnert etwas an den Engel mit dem Johanneskinde in der Felsenmadonna Leonardos und es ist nicht unmöglich, daß Bazzi das Bild selbst oder den Karton dazu gesehen hat. Zwischen der Jungfrau und dem Engel sieht man die beiden Tiere, welche ihre Köpfe hervorstrecken. In der reich detaillierten Landschaft, die den Hintergrund bildet, gewahrt man den Zug der drei Könige. Einer ist vom Pferde abgestiegen und nähert sich fragend einem Greis.

Der leonardisch-lombardische Einfluß wird in diesem Gemälde von dem florentinischen überwogen. Schon die äußere Form deutet auf Florenz und das Figürliche im Bilde erinnert, wie schon bemerkt, an Lorenzo di Credi und Piero di Cosimo. Das Gemälde stammt aus dem Eremo di Lecceto.

Sodoma hat eine Version dieses Rundbilds geschaffen, die es in mehreren Hinsichten übertrifft.

Das Bild befand sich früher in der Scarpa-Galerie unter dem Namen Cesare da Sesto. Als im November 1895 diese Bildersammlung verkauft wurde, erwarb es Cav. Ant. Borgogna von Vercelli, und wurde es später mit seiner Sammlung dieser Stadt geschenkt. Dank dieser Erwerbung ist Bazzi wenigstens mit einem schönen Gemälde in seiner Vaterstadt vertreten.

Die Komposition ist in ihren Grundzügen dieselbe, aber die Variationen sind sehr glücklich. Das Ueberfüllte im Tondo der Siena-Galerie ist weggefallen. Die beiden Tiere, sowie auch der Zug der Könige im Hintergrund, kommen nicht vor (Taf. IX, 1).

Die Komposition ist besser abgerundet und mehr geschlossen. Die Attituden der Figuren sind interessanter und das Bild ist reicher an Beziehungen und Bewegungsrichtungen. Der knieende Engel mit dem feinen leonardesken Lockenhaupt, blickt zu Maria empor, indem er mit Mühe das ungebärdige Johanneskind zurückhält, das herunter will zu dem kleinen Jesus, der lächelnd zu seinen Spielgesellen hinaufschaut. Hinter der Jungfrau der hl. Joseph, der, indem er die Rechte auf die Stirn legt,

mit mächtigem Gestus nach oben schaut, als ob eine Vision sich ihm offenbart.

Das Bild in seiner Begrenzung und seinem Reichtum dem andern sehr überlegen, ist ohne Zweifel das spätere und bezeichnet einen großen künstlerischen Fortschritt.

Die große Kreuzabnahme Nr. 413 (Saal X) in unserer Galerie wird von Burckhardt als das herrlichste Altarbild Sienas bezeichnet[1] (Taf. X, 1 u. 2; Taf. XI, 1).

Es schmückte früher die Kapelle der Familie Cinuzzi in San Francesco, deren Wappen auf der Predella gemalt ist.

Wann ist es geschaffen?

Von mehreren neueren Forschern wird es 1502, also kurz nach seiner Ankunft in Siena und früher als die S. Anna-Fresken, von Vasari dagegen nach seinem Aufenthalt in Rom datiert.

Ich habe schon bemerkt, daß der obere Teil des Gemäldes von Filippinos Kreuzabnahme, die im Jahre 1504, nach dem Tode des Meisters von Perugino vollendet wurde, beeinflußt erscheint. Ich habe die Gründe, die einen Aufenthalt Bazzis in Florenz um diese Zeit wahrscheinlich machen, auseinander gesetzt.

Mehrere Forscher haben schon darauf aufmerksam gemacht, daß der stehende Kriegsknecht, der vom Rücken gesehen wird, auf eine Komposition Signorellis in Monte Oliveto zurück zu gehen scheint.

Pietro Rossi in seinem Aufsatz Il Sodoma nell' Arte Senese[2] glaubt eben darum, daß das Bild nach seinem Aufenthalt in Monte Oliveto entstanden ist.

Der Schluß ist nicht ganz sicher. Der junge Künstler konnte gewiß auch vorher nach dem nicht weit von Siena liegenden Kloster gewandert sein, um die Fresken des berühmten Signorelli zu sehen und darnach Studien zu machen. Ein Landsmann von Sodoma, Domenico Airoldi aus Lecco, war vom 16. Mai 1497 bis zum 11. April 1501 General des Ordens und befand sich wohl noch im Kloster, wenn er auch (nach Cust)[3] zwischen 1501 und 1505 sein Amt nicht verwaltete[4]. Den 13. April 1505 wurde er aufs neue General des Ordens. Vasari setzt die Anwesenheit dieses Landsmannes von Bazzi mit Recht oder Unrecht in Verbindung mit der Bestellung: «Perchè essendo fatto generale de' monaci di Monte Oliveto Fra Domenico da Lecco, lombardo, e andandolo il Sodoma a visitarlo a Monte Oliveto di Chiusuri; luogo principale di quella regione,

[1] Cicerone. 8. Auflage II, p. 817.
[2] A. a. O., p. 367.
[3] A. a. O., p. 89.
[4] Cust, a. a. O., p. 107.

lontano da Siena XV miglia; seppe tanto dire e persuadere, che gli fu dato a finire la storia della vita di S. Benedetto, della quale aveva fatto parte in una facciata Luca Signorelli da Cortona».

Er empfing wohl die letzte Zahlung für sein Freskenwerk den 22. August 1508[1], aber das beweist doch nicht, daß er bis zu diesem Tag, also drei volle Jahre, sich ununterbrochen im Kloster aufgehalten hat. Es ist nämlich urkundlich festgestellt, daß er den 13. Oktober 1508 in Rom war, an welchem Tag Sigismund Chigi, der Bruder Agostinos, gut für ihn sagt bezüglich einiger Gemälde, die er für den Preis von 50 Dukaten an der Decke der Camera della Segnatura im Vatikan ausführen sollte[2].

Vom 22. August bis 13. Oktober konnte er gewiß nicht das große Altarwerk vollendet haben.

Wir wissen, daß Bazzi 1507 in San Gemignano war, wo er in der Gefängniskapelle ein Fresko in Chiaroscuro: San Ivo, Gerechtigkeit übend an die Wand gemalt hat. Er kann auch sehr gut einen Teil dieses Jahres in Siena zugebracht haben.

Es sei nun wie ihm wolle, meiner Ansicht nach ist die große Kreuzabnahme der Galerie (Nr. 413) entweder unmittelbar vor oder unmittelbar nach seinem Freskenwerk in Monte Oliveto entstanden.

Die Kreuzabnahme ist das bedeutendste Tafelgemälde Sodomas. Es übertrifft bei weitem seine Leistungen im Refektorium vom Kloster S. Anna in Creta und schon deshalb ist es wahrscheinlich, daß es später entstanden ist.

An den Querbalken eines mächtigen Kreuzes, das im Mittelgrund der Bildfläche aufgerichtet ist, sind zwei hohe Leitern angelehnt. Darauf zwei Männer: der hl. Joseph von Arimathia (oder Nikodemus) und ein anderer Mann mit einem Turban haben schon den Körper des Heilands vom Kreuze losgelöst. In angestrengten Stellungen, in welchen sie kaum das Gleichgewicht behalten können, suchen sie mit Hilfe eines langen Tuches ihn in sanftester Weise zum Boden niederzusenken, wo der hl. Johannes den Körper empfängt. Ihm gegenüber mit ausgebreiteten Armen, wie vor Trauer versteinert, die hl. Maria Magdalena. Vom Schmerz überwältigt ist die heilige Mutter Gottes ohnmächtig zusammengebrochen. Zwei heilige Frauen, die eine mit einer Binde über die Stirn gebunden, von rein leonardischer Schönheit, neigen sich über sie, und suchen in zartester Weise sie zu stützen oder emporzurichten. Hinter

---

[1] A. a. O., p. 381.

[2] C. Cugnoni, Agostino Chigi il Magnifico. Archivio della Società Romana di Storia Romana. Vol. II, p. 485 nota 89. Roma 1878. — Cust, a. a. O., p. 108.

dieser Gruppe eine alte Frau die erschrocken, mit ausgestreckten Armen sich über die Gottesmutter beugt.

Im Gegensatz zu dieser Szene, wo der menschliche Schmerz seinen tiefsten Ausdruck gefunden hat, stehen links bei der rechten Leiter zwei Kriegsknechte, römische Soldaten von echtem Schrot und Korn, ganz unbekümmert unterhalten sie sich lebhaft miteinander. Das tragische Schauspiel, welchem sie beiwohnen, hat kaum ihre Neugierde erregt. Sie stützen sich beide auf ihre Lanzen. Der eine, vom Rücken gesehen, welcher trotzig mit gespreitzten Beinen auf der Erde steht, den Kopf gegen seinen Kameraden gewandt, spiegelt seine ganze Gestalt in dem blankpolierten Helm, der vor ihm auf dem Boden liegt, so daß er in diesem auch von der Vorderseite sichtbar ist. Schon Vasari hat diese Spielerei des Künstlers bemerkt und sich darüber amüsiert[1]. Wie schon erwähnt geht diese kecke, energische und wie aus Stahl gebaute Gestalt, auf einen von Signorelli in Monte Oliveto gemalten Kriegsknecht zurück. Der andere Soldat hat den Helm auf dem Kopfe und trägt einen Schild auf dem Rücken, seine ganze Gestalt wird im Profil gesehen. Auf der anderen Seite, hinter der Mariengruppe, welche die andere Leiter stützt, sind zwei Männer die mitleidsvoll den Vorgang betrachten.

Es scheint als ob der Körper des Verklärten, der langsam niedergleitet, sich in die Herzen der Angehörigen senkt.

Es ist ein Schauspiel des stummen Schmerzes. Lautlos wird das Ernsteste getragen.

Das Gegenstück zu diesem einzigen Vorgang geben die beiden ruhig plaudernden Kriegsknechte ab. Sie sind wie der trockene geschichtliche Rahmen zu der tragischen Begebenheit, woran in wunderbarer Weise die ganze Menschheit teilgenommen hat. Albert Jansen sagt treffend, daß sie wirken «wie etwa die kurze Notiz des Tacitus über die Kreuzigung Christi» [2].

Das Kolorit zeigt lauter männliche herbe Farben: ein tiefes Meerblau, ein leuchtendes, etwas herbes Grün, Havannabraun in verschiedenen Nüancen, dazu Stahlgrau und sehr wenig und tiefes Rot, nichts Einschmeichelndes; aus dem Hintergrund der kalten, graublauen, einfach gehaltenen Hügellandschaft, leuchten diese Farben ernst hervor. Mit sicherer Kunst hat das Bild eben den Grad von Farbigkeit bekommen, der sich mit dem Ernst und der Tragik des Moments vertragen konnte.

Das Kreuz trägt oben eine hebräische Inschrift.

---

[1] A. a. O. VI, p. 388.
[2] A. a. O., p. 70.

Daß eine Persönlichkeit wie Sodoma, leichtlebig und nach allem was wir wissen in hohem Grad weltlich veranlagt, den Gegenstand, den er behandeln wollte mit solchem innigen Gefühl, mit solcher Ehrfurcht und tiefer Empfindung, so rein und voll darstellen konnte, zeugt davon, daß er die Fähigkeit besaß, was nur dem ganz großen Künstler eigen ist, sich mit seiner ganzen Persönlichkeit in eine Sphäre hineinversetzen zu können, selbst wenn diese ihm eigentlich fremd ist.

Wir werden sehen, wenn wir von Christus an der Säule in unserer Galerie und dem hl. Sebastian in den Uffizien zu sprechen kommen, daß diese Kraft der Phantasie ihm auch in seinen späteren Epochen treu blieb.

Erst in seiner letzten Zeit verließ sie ihn. In der Beweinung Christi im Dom zu Pisa sehen wir wieder die Frauengruppe mit der ohnmächtigen Maria, doch ohne die tiefe Empfindung, die das Werk in Siena auszeichnet.

In merkwürdigem Gegensatz zum Hauptgemälde steht die Predella mit fünf Passionsszenen aus dem Leben Christi: Kreuztragung, Geißelung, Beweinung, Grablegung und Auferstehung. Das Kolorit zeigt eine fröhliche Buntheit mit Rosa und Purpur und das Nackte Eigentümlichkeiten, die sonst bei Bazzi nicht vorkommen. Die Predella dürfte demnach nicht vom Meister selbst, sondern von einem Schüler gemalt sein.

Im Spätsommer 1505 [1] hat Sodoma seinen großen Freskenzyklus im Kloster Monte Oliveto bei Chiusuri in Angriff genommen. Wie bekannt, setzte er das von Luca Signorelli angefangene Werk fort. Die Legende des hl. Benedikt sollte hier ausführlich ausgemalt werden. Nachdem dieser an der Südseite im Hofe des Klosters in den Jahren 1497—1498 eine Anzahl Szenen ausgeführt hatte, unterbrach er seine Arbeit und verließ das Kloster, wahrscheinlich weil er zu seinem Hauptwerk, die Ausschmückung der Madonnenkapelle im Dom zu Orvieto berufen wurde. Bazzi hat hier 25 figurreiche Fresken gemalt [2]. Ueppigkeit der Phantasie, Spontaneität der Empfindung, Reichtum der Invention zeichnen diese Fresken aus, die auf der anderen Seite auch alle Schwächen des jungen Künstlers: Ueberfülltheit der Komposition, Flüchtigkeit der Ausführung, Mangel an Klarheit in den Dispositionen und Ungleichheit der einzelnen Teile haben (Taf. XI, 2—XIV).

Ich kann nicht in dieser Schrift, die sich hauptsächlich mit den Gemälden in der Galerie der Akademie zu Siena beschäftigt, diese Fresken

---

[1] Die erste Notiz von seinem Aufenthalt datiert vom 5. August.
[2] Oder wenn man den dritten Fresko doppelt nimmt 26 gemalt.

beschreiben, oder im einzelnen würdigen. Die am besten ausgeführten, lebensvollsten und interessantesten dürften: Die Abreise von Norcia, das Mirakel der zerbrochenen Weizenmulde mit dem Bildnis des Künstlers (Taf. XI, 2; Taf. XII, 1; Taf. XIII), der Angriff der Goten auf Montecassino, die Verführung der Mönche durch tanzende Dirnen sein.

Was die Beschreibung der Fresken betrifft, weise ich auf die lebensvollen Darstellungen im Buche Albert Jansens hin[1].

Aber der Verfasser folgt zu sehr Vasari und tut dadurch dem Künstler großes Unrecht: «Die Historie von Benedikts Mönchen und den schönen Buhlerinnen war sehr nach seinem Geschmack. Er machte ein Hauptstück daraus und ließ es niemand sehen, bevor es fix und fertig war. Die Mönche und ihr General standen und drängten in gespannter Erwartung vor dem Bilde, bis der Vorhang fiel. Welche Verwirrung überraschte sie aber, als nackt von oben bis unten, in frecher Lust, jubelnd, tanzend und springend, die schönste Mädchenschar vor ihren Blicken stand! Die Legende wurde in der Tat nocheinmal zur Wirklichkeit, und wie Sankt Benedikt einst gegen Fiorenzos Teufelsspuk, so fuhr jetzt der Ordensgeneral gegen den Maler und seine nackten Frauenzimmer los, Giovannantonio aber verwandelte sein frivoles Bild in jene ernste bedeutsame Szene, die nun immerfort mit christlich dogmatischer Stimmung betrachtet werden kann[2]» (Taf. XII, 2).

Es ist nachgewiesen, daß die Sache sich nicht so verhält und daß die Geschichte auf einer Erfindung von Vasari beruht.

Don Luigi Perego hat gezeigt[3], daß bei dem Zustand in welchem die Fresken sich jetzt befinden, das Nackte, wenn dies wahr wäre, an den Stellen, wo die oberste Farbenschicht abgefallen ist, wieder zum Vorschein kommen würde, wie es der Fall war mit einem Bart, der auf dem glatten Kinn einer der Mönche aufgemalt und wo, nachdem die Farbenpigmente mit dem Bart abgefallen waren, das nackte Kinn wieder zum Vorschein kam. Das Kernchen von Wahrheit, das in der Geschichte steckt, dürfte dies sein, daß Bazzi als echter Künstler wie er war, sich seine Figuren nackt vorgezeichnet hatte[4].

---

[1] Das schön geschriebene Buch hat in dieser Hinsicht seinen größten Vorzug. Sonst sind in Hinsicht auf die Bilderkritik wesentliche Irrtümer eingelaufen. Niemand wird z. B. jetzt das Rundbild in der Galerie Borghese zu Rom dem Sodoma zuschreiben. Das ist von einem von Lorenzo di Credi und Signorelli beeinflußten Künstler, von dem mehrere Bilder erhalten sind, und von Morelli vorläufig mit dem Namen Tommaso bezeichnet wird. Noch weniger ist es möglich die von Jansen ausführlich beschriebenen Fresken im Konservatorenpalast zu Rom dem Künstler von Vercelli zuzuschreiben. Sie sind vielmehr von Peruzzi.

[2] Jansen, a. a. O., p. 65.

[3] Guida illustrata di Monte Oliveto Maggiore. Siena 1903. p. 113.

[4] Daß er in dieser Weise auch in seinen Fresken in S. Anna in Creta verfahren ist, läßt sich noch konstatieren.

Für die Geschichte Giovannantonios im Kloster, für die Kritik der Vasarischen Schilderungen, für die Beiträge zu seiner Charakteristik die sich aus den Archiven des Klosters ergeben, ferner für die Einflüsse, die sich bei der Ausführung des Werkes geltend machen und wer seine Gehilfen waren, muß ich auf das gehaltvolle, gewissenhafte, mit unglaublichem Fleiß geschriebene Werk von Cust hinweisen, das alle Daten, jede Notiz mit der schärfsten Kritik verwertet.

Schon Frizzoni hat darauf hingewiesen, daß die Arabesken zwischen den Fresken mit den vielen kapriziösen und phantasievollen Einfällen wahrscheinlich von den Werken des berühmten Holzschnitzers und Intarsiators Giovanni da Verona beeinflußt sind[1]. Dieser war eben zu derselben Zeit im Kloster beschäftigt. Auch vermutet Frizzoni, daß durch die Vermittlung dieses Künstlers Bazzi Bekanntschaft mit Holzschnitten von Andrea Mantegna gemacht hat. Ein Triumph Neptuns unter einem Fenster auf der Südseite des Klosters konnte davon zeugen[2]. Nur für diesen dekorativen Teil seines Werkes konnte auch von einem Einfluß von Pinturicchios Freskowerk in der Libreria im Dom zu Siena die Rede sein. Denn nur die phantasievolle Decke, die im Jahre 1503 vollendet wurde, konnte Bazzi in Siena gesehen haben, während die Hauptdarstellungen an den Wänden erst im Jahre 1506 in Angriff genommen wurden, wenn sie auch schon den 29. Juni 1502 bestellt worden waren[3]. Die Gehilfen Sodomas bei der Arbeit waren: der unbekannte Marchionne (wohl identisch mit Melchion), Vincentio, wie Cust nachgewiesen hat, identisch mit dem nicht unbekannten Maler von Gimignano Vincenzo Tamagni, und Michelangelo Anselmi, der später von Correggio stark beeinflußt wurde. Der Name dieses letzteren wird jedoch nicht in den Rechenschaften des Klosters genannt. Die Fresken des Monte Oliveto zeugen auch für die Porträtkunst Sodomas. Viele der Figuren machen ganz den Eindruck von Bildnissen und die Mönche haben ihm wahrscheinlich vielfach Modell gestanden (Taf. XIV, 2).

Im dritten Freskofeld hat er sich selbst in schmucker, höfischer Tracht abgebildet. Vasari erzählt, daß diese Tracht von einem Edelmanne von Mailand stammt, der in den Mönchsorden aufgenommen wurde. Fra Domenico, der Ordensgeneral, schenkte dann dem «Mattaccio» (den Namen, den er im Kloster seiner vielen Spässe und Tollheiten wegen erhielt) die feine Tracht des jungen Edelmannes[4] (Taf. XII, 1).

[1] Frizzoni. L'Arte Italiana del Rinascimento.

[2] Bekanntschaft mit diesen Darstellungen könnte er vielleicht auch, wie Cust bemerkt, schon in Mailand in der Bottega Leonardos gemacht haben.

[3] Vgl. Crowe u. Cavalcaselle. History of Painting in Italy III. 281 u. f. London. John Murray 1866.

[4] Das ist nicht ganz korrekt. Nach den Rechnungen des Klosters wurde der Wert dieser Tracht Bazzi in Abrechnung gebracht.

Wie er da steht, fesch gekleidet, mit feurigen Augen, schwellendem Mund und auf den dunklen Locken das Barett, voller Jugendmut und trotzig ähnelt er ganz dem Bilde, das man sich aus den mehr oder minder gefärbten Berichten von seinem Leben unwillkürlich gebildet hat.

Außer den 25 oder 26 Fresken aus der Geschichte des hl. Benedikt hat Sodoma noch andere Wandgemälde im Kloster gemalt, darunter die von mir schon erwähnte Kreuztragung (Taf. XV, 1). Ich nenne noch das sehr zerstörte Fresko mit der Gründung des Ordens von S. Benedikt, Christus an der Säule und eine Krönung Mariä.

Im ganzen dürfte er das Kloster Monte Oliveto mit 31 oder 32 Gemälden geschmückt haben[1].

Die Zahlung für die ganze Arbeit betrug die verhältnismäßig niedrige Summe von 1561 Lire.

3.

Im Jahre 1507 kam der große Banquier und Kunstmäcen Agostino Chigi, Freund des Papstes nach Siena. «E per le sue pazzie e perchè aveva nome di buon dipintore», wie Vasari sich ausdrückt[2], machte er Bekanntschaft mit Giovannantonio und führte ihn mit sich nach Rom. Ob das buchstäblich wahr ist, wissen wir nicht.

Vielleicht war es nur auf seine Veranlassung, daß Bazzi nach Rom kam. Die erste Notiz von seinem Aufenthalt in Rom datiert, wie schon erwähnt, vom 13. Oktober 1508.

In Rom bekam er die ehrenvolle Bestellung die Decke der Camera della Segnature im Vatikan dekorativ auszuschmücken. «Ma perciochè questo animale, attendendo alle sue bestiole ed alle baie, non tirava il lavoro innanzi; essendo condotto Rafaello da Urbino a Roma da Bramante architetto», und als der Papst sah, wie Rafaello alle die dort beschäftigten Künstler übertraf, befahl er, daß weder Giovannantonio noch Perugino mehr im Vatikan malen dürften, «anzi che si buttasse in terra ogni cosa. Ma Raffaello che era la stessa bontà e modestia, lasciò in piede tutto quello che aveva fatto il Perugino, stato già suo maestro, e del Mataccio non guasta se non il ripieno e le figure de' tondi e de' quadri lasciando le fregiature e gli altri ornamenti, che ancor sono intorno alle figure che

[1] Nach Cust hat er in Monte Oliveto auch Staffeleibilder gemalt. Eines dieser dürfte nach diesem Verfasser eine allegorische Darstellung (die Caritas) sein, ein feines Rundbild, früher im Palazzo Chigi in Siena, jetzt in der Koll. Bobrinsky in Villa Malta auf dem Pincio in Rom.

[2] A. a. O. VI, p. 385.

vi fece Rafaello; le quali fuorno la Justizia, la Cognizione delle cose, la Poesia e la Teologia» [1].

Die noch erhaltenen Arbeiten Bazzis in der Camera della Segnatura sind acht Felder mit griechischen und römischen Szenen, teils in Clair-obscura, teils farbig auf Goldgrund. Ganz oben an der Decke graziöse Putti, die sich um das Papstwappen herumtummeln. Hier überraschen die kühnen Verkürzungen, das sotto in su, wozu freilich das große Freskogemälde von Melozzo da Forlì in SS. Apostoli als Vorbild gedient haben konnte [2].

Nach Vasari soll Agostino Chigi um seinen Günstling nach der Schmach, die ihm durch den barschen Befehl des Papstes widerfahren war zu trösten, ihm die Ausschmückung des Obergeschosses seiner im edelsten Stil neuaufgebauten Villa, jetzt unter dem Namen Farnesina weltberühmt, anvertraut haben.

Die meisten Forscher sind doch darüber einig, daß die Ausschmückung der Villa durch Sodoma nicht zu diesem Zeitpunkt, sondern während eines zweiten Aufenthalts in Rom im Jahre 1514 stattfand [3].

Für die spätere Jahreszahl spricht ein Brief von Pietro Aretino vom August 1545 an Sodoma, wo er die schönen Tage, die er gemeinsam mit seinem Freund in der Villa Chigi zugebracht hat, in Erinnerung bringt. Wir wissen nämlich, daß Aretino eben um diese Zeit in Rom war. Auch spricht Egidio Gallo in seinen Büchern De viridario Augustem Chisii 1511 und Suburbanum Augustini Chisii opus per Blasium Palladium in seiner ausführlichen Beschreibung der Villa Chigi, wo die Gemälde von Peruzzi, Sebastiano del Piombo und Raphaels genannt werden, nicht von denen Sodomas [4].

Die Wahrscheinlichkeit spricht also nicht für Vasaris Angabe, sondern für eine spätere Entstehung dieses Hauptwerkes. Bazzis erster Aufenthalt in Rom wurde jedenfalls von epochemachender Bedeutung für seine Kunst.

Er kam zu einer Zeit zu der ewigen Stadt, wo das Interesse für das Ueberbleibsel des Altertums jedes andere Interesse überwog. Das Leichte, Anmutige, nicht von Menschenhand, sondern wie aus sich selbst geschaffene der Antike, drang unwiderstehlich in seine Künstlerseele,

---

[1] A. a. O. VI, p. 385.

[2] Die Autorschaft Sodomas für diese letztgenannte Darstellung ist nicht ganz sicher. Einige Kritiker schreiben sie dem eben erwähnten Melozzo da Forlì zu.

[3] Richard Foerster folgt dagegen Vasari und meint, daß das Freskowerk in der Villa Chigi unmittelbar nach der schroffen Unterbrechung seiner Arbeit im Vatikan in Angriff genommen wurde. Die Hochzeit des Alexander und der Roxane in der Renaissance. Jahrbuch der k. preußischen Kunstsamml. 1894.

[4] Vergl. Faccio, a. a. O., p. 101.

begierig saugte er es in sich hinein und sein ganzes Denken und Empfinden wurden dadurch wunderbar verfeinert.

Die Altertümer, welche er in Rom vorfand, vereinigten in sich griechische und römische Elemente.

Ihm war das griechische Element besonders kongenial, im Gegensatz zu anderen Künstlern, wie Mantegna, der beim Studium der Antike sich vorzugsweise das römische Element aneignete.

Es gibt kaum ein Gemälde in der Renaissance, das mehr griechisch empfunden ist als die Hochzeit des Alexander und der Roxane, sein schönstes Fresko in der Farnesina (Taf. XV, 2).

Das Gemälde geht bekanntlich auf die Beschreibung Lucians von einem Bilde von Aetion zurück.

Für die Beschreibung des wunderbaren Gemäldes muß ich auf die von Albert Jansen[1] und Richard Foerster[2] hinweisen: «Der denkbar flüchtigste Akt, die überraschende, verwirrende, bestürzende erste Begegnung des Bräutigams und der Braut im Schlafgemach ist der Hauptvorwurf des Künstlers» (Jansen).

Jugend, Menschenblüte in ihrem höchsten Moment, wo das keimende Leben von Tausenden von Flügelkindern, die das mannigfaltigste Spiel treiben, vertreten wird, stellt das Bild dar.

Neben der Antike hat auch Raphael, der, in seiner Aneignungsfähigkeit und seinem Schönheitssinn Sodoma verwandt war, einen bedeutenden Einfluß auf ihn gehabt. Wir dürfen annehmen, daß er mit Raphael, der sich gegenüber seinen zum Tode verurteilten Dekorationen in der Stanza della Segnatura so schonend verhielt, in wahrer Freundschaft verbunden war.

Ausgeschlossen ist es auch keineswegs, daß Raphael ihm nicht, namentlich bei dem Hochzeit-Fresko, geholfen hat: die für Sodoma ungewöhnlich fein abgewogene, sich melodisch entwickelnde Komposition könnte wohl darauf deuten.

Es gibt sogar eine Federzeichnung in den Uffizien (Rahmen 343 Nr. 1479) von der Hand Sodomas zu den Hauptpersonen des Bildes (doch im Bilde geändert), die, nach Cust[3], wahrscheinlich eine rasch hingeworfene Kopie nach einem Entwurf Raphaels sein könnte.

Die Inschrift auf der Zeichnung «di rafel da Urbino» zeigt, wie Cust vermeint, die Handschrift Bazzis.

---

[1] A. a. O., p. 99 u. f.
[2] Jahrbuch der k. preuß. Kunstsammlungen 1894.
[3] A. a. O., p. 140.

Wie dem auch sei, so ist es sicher, daß zwei Schriftsteller im Cinquecento Lodovico Dolce und Gio. Paolo Lomazzo eine Zeichnung von Raphael, mit demselben Gegenstand erwähnen, die nach Vasari von Agostino Veneziano gestochen wurde[1].

Auf eine Zeichnung zu dem Bett Roxane im Taylor-Museum zu Oxford hat Frizzoni aufmerksam gemacht[2].

Von den übrigen Fresken kommen nur: Die Familie Darius vor Alexander und die Schmiede Vulkans in Betracht. Sie enthalten viele Schönheiten, können sich jedoch mit der «Hochzeit» nicht messen.

In der Gemäldegalerie der Akademie zu Siena befindet sich ein berühmtes Freskofragment, welches, so verschieden der Gegenstand auch von den Farnesinafresken ist: es stellt «Christus an der Säule» dar, doch aus demselben Geist geschaffen erscheint. Denn auch dies Gemälde ist antik empfunden (Nr. 352, Saal VIII).

Das Fresko, woraus es ein Teil ist, befand sich im Kloster von San Francesco in Siena und stellte eine große Geißelung Christi mit Pilatus und viele Zuschauer dar, worunter nach Vasari, auch der Maler (mit langem Haar nach der Zeitmode) sich selbst angebracht hatte. Mit Ausnahme des Bruchstückes, das im Jahre 1842[3] von der Wand losgelöst wurde und in die Akademie kam, ist es zu Grunde gegangen.

Der Zeitpunkt der Entstehung läßt sich nicht ganz genau angeben. Doch nach einer Angabe des Della Valle wurde das Fresko, während Luca da Montepulciano Guardiano des Klosters war, gemalt, dieser hatte dies Amt zwischen 1510 und 1514.

Das Fragment zeigt nur die Halbfigur Christi und Spuren von den Armen der beiden Henker. Nicht an einen leidenden Jupiter von Phidias[4], sondern vielmehr an den sogenannten Eros, der wohl eigentlich ein Thanatos, der Genius des Todes, ist und (wohl mit Unrecht) Praxiteles zugeschrieben, werde ich erinnert. Ein Exemplar dieser schönen Statue ist in die Skulptursammlung des Vatikans gekommen.

Der zart modellierte Körper, ebenso weit von asketischer Magerkeit, wie von bacchischer Fülle oder athletischer Muskelpracht, zeigt eine melodische Biegung, während das schöne von dem Dornenkranz gekrönte Haupt mit den auf die Schultern niederwallenden dunklen Locken nach rechts blickt. Ueber dem Ellbogen des linken Arms werden zwei starke

---

[1] Dialogo della Pittura: L'Aretino Venezia. 1557. Trattato dell' Arte della Pittura e della Scultura. Milano. 1584. — Nicht Agostino Veneziano, sondern Caraglio wird jetzt als der Stecher bezeichnet. Vergl. Cust, a. a. O., p. 139.

[2] L'Arte Italiana del Rinascimento. Milano. Fratelli Dumolard. p. 142.

[3] Nach dem Katalog 1841.

[4] Della Valle. Lettere sanese III, p. 263.

Stricke sichtbar, welche denselben an die Säule fesseln. Das Gesicht ist nicht von Schmerz entstellt, es zeigt nur Trauer, göttliche Güte und ein unendliches Mitleid. Es ist der Ausdruck des sich freiwillig Opfernden. Die großen von Trauer verschleierten Augen schauen wie auf die Menschheit nieder. Und aus den Lippen steigt ein Gebet: vergib, o Gott, diesen Armen, die nicht wissen was sie tun.

Ein schöneres Ecce Homo[1] hat die Renaissance wohl nicht geschaffen. Das Maßvolle und die vollendete harmonische Form der Antike vereinigen sich hier mit der unendlichen Ergebenheit und Resignation des christlichen Gefühls (Taf. XVI, 1).

Im Gegensatz zu der ganz malerischen Auffassung der Fresken in der Farnesina, ist der Christus an der Säule plastisch gedacht. Beiden gemeinsam ist das antike Vorbild.

Der erste Aufenthalt Bazzis in Rom hat sich nicht über 1510 ausgedehnt, denn in diesem Jahr heiratete er in Siena eine Tochter von Luca di Bartolommeo di Egidio, Luca de' Gatti genannt, wohlrenommierten Wirt des Wirtshauses zu der Krone. Er hatte aus dieser Ehe einen Sohn, den er Apelles nannte, der aber ganz klein starb, und eine Tochter Faustina, die später seinen Schüler Bartolommeo Neroni, Riccio genannt, heiratete.

Einer der Paten bei der Taufe Apelles' war Gerolamo Genga, der, wie schon erwähnt, im Palast des Pandolfo Petrucci unter der Leitung Signorellis gearbeitet hat. Apelles und Faustina! schon diese Namen bekunden die Begeisterung für die Antike.

Zu Ende des Jahres 1513 oder Anfang 1514 malte Sodoma eine Hausfassade für Agostino de' Bardi und erhielt dafür ein Pferd, dessen Wert zu dreißig Golddukaten angeschlagen wurde. Das Wandgemälde war schon zu Vasaris Zeit «consumata dall' aria e dal tempo»[2].

Das Pferd hatte Sodoma bald Gelegenheit zu prüfen, denn in demselben Jahr ließ er es im Palio de Beato Ambrogio Sansedoni in Siena laufen. In einem Verzeichnis über die Besitzer von Rassepferden, kommt der vielbesprochene Zuname Bazzis zum ersten Mal vor.

Vielleicht hat er mit demselben Pferd ein Jahr nachher den Preis gewonnen in dem Palio, der beim Anlaß des Festes von S. Barnabas in Florenz abgehalten wurde. Bei dieser Gelegenheit, so berichtet wenigstens Vasari, geschah es, daß der Zuname Bazzis seine große Verbreitung fand[3]. Ich komme hierauf später zurück.

---

[1] Wenn man dies Fragment so nennen darf.

[2] Vasari, a. a. O. VI, p. 385.

[3] Vergl. Cust, a. a. O., p. 124 u. f., der für die Feststellung dieses Datums über den Vorfall verschiedene bemerkenswerte Einwände macht.

Den 22. Juni 1515 erhielt Bazzi den Auftrag von den Behörden des Doms von Siena eine Apostelstatue in Bronze zu schaffen. Die Notiz ist interessant insofern sie zeigt, daß der Künstler gelegentlich auch als Bildhauer tätig gewesen ist. Doch weder diese Statue (wenn sie überhaupt ausgeführt wurde) noch andere Skulpturwerke von Bazzi sind uns erhalten. Ausgezeichnete Kritiker haben gewiß auf einige Statuetten die möglicherweise von der Hand Bazzis herrühren könnten, hingewiesen.

Doch möchte ich hierauf nicht näher eingehen, da die Sache mir zu unsicher erscheint[1].

4.

Im Jahre 1518 begegnen wir Sodoma im kleinen Oratorium von San Bernardino dicht bei der Kirche San Francesco. Die einfach schöne Dekoration in geschnitztem Holz, die flache Decke wurde im Jahre 1496 von Turapilli geschaffen[2]. Hier hat er gemeinsam mit Beccafumi und Girolamo del Pacchio Fresken mit Geschichten der heiligen Jungfrau, und zwar die Darstellung im Tempel, die Heimsuchung, die Himmelfahrt und Krönung der Madonna gemalt. Ich bemerke jedoch, daß die Himmelfahrt erst viel später gemalt oder vollendet wurde. Die Zahlung für diese Wandgemälde fiel erst ins Jahr 1532. Obwohl diese Fresken, meiner Ansicht nach, nicht auf der Höhe seiner Kunst stehen, übertreffen sie doch bei weitem die Leistungen seiner Mitarbeiter im Oratorium. Girolamo del Pacchia und Beccafumi wurden beide von dem stärkeren Genius des Künstlers von Vercelli beeinflußt, was sich deutlich in den von ihnen gemalten Wandgemälden bekundet.

Beccafumi scheint eine Zeitlang in einem Schülerverhältnis zu Bazzi gestanden zu haben, jedenfalls erzählt Vasari, daß er von Rom nach Siena zurückkehrte, um sich bei Sodoma besonders in der Kunst des Zeichnens zu perfektionieren.

In einer prachtvollen tief hineingehenden Säulenhalle geht die Darstellung der kleinen Maria vor sich. Prachtvolle Frauengestalten erblickt man in der dichten Schar von Zuschauern, die sich in zwei Reihen öffnen so daß die Hauptszene im Hintergrunde sichtbar wird (Taf. XVI, 2).

[1] Bei dieser Gelegenheit erhielt er auch den Auftrag vier Jünglinge, die in der Bottega der Opera del Duomo beschäftigt werden sollten, Unterricht zu geben. Die geistlichen Herren hätten gewiß nicht vier Burschen unter die Obhut Bazzis gestellt, wenn von den Gerüchten, die Vasari insinuiert, wirklich etwas laut geworden wäre.

[2] Oder Turi de' Pilli.

Die Wirkung des Bildes wird jedoch sehr beeinträchtigt durch den vollständigen Mangel an Konzentration der Aufmerksamkeit bei den Zuschauern. Ihre Köpfe drehen sich nach allen Richtungen, sie sehen nach allen Orten hin, nur nicht auf die Maria.

Zwei Frauen, junonisch üppige Gestalten, sind als Pendants zueinander in den Vordergrund gestellt, jede mit derselben Wendung des Körpers, derselben Drehung des Kopfes, beide aus dem Gemälde herausblickend.

Die Heimsuchung ist besser komponiert. Alles gruppiert sich um die Hauptpersonen. Die hl. Elisabeth sinkt ehrfurchtsvoll in die Kniee vor der sich über sie liebevoll neigenden Maria. Links im Vordergrund die schöne Gestalt einer Frau, an die sich ein nackter Knabe schmiegt, eins der schönsten Putten, die Sodoma geschaffen hat. Rechts im Vordergrund eine andere prachtvolle Frau, die eilend mit fliegenden Draperien herankommt, vom Rücken gesehen, mit dem Kopf im Profil. Man hat nicht bemerkt, daß dies Bild voll raphaelischen Reminiszensen ist, namentlich gilt das für die eben erwähnte junge Frau rechts (Taf. XVII).

Die Krönung Marias macht dadurch einen befremdenden Eindruck, daß der Vorgang sich ganz niedrig ereignet, während der Gegenstand doch den Aufblick und die höchste Höhe fordert. Die Konzentration fehlt in diesem Gemälde auch nicht. Scharen von Himmelsbewohnern sind zusammengeströmt und blicken mit gespannten Mienen herab, wie Christus und Gottvater, ein weißbärtiger Greis, der in der Rechten ein ganz dünnes Szepter hält, auf die Stirn der knieenden Jungfrau die Krone drückt. Die Gestalt Gottvaters, ohne Größe, ja ohne Würde, ist besonders unglücklich ausgefallen. Oben ist der Himmel voll jauchzender Engel. Die mit kreuzgelegten Armen demütig knieende Madonna ist sehr schön in ihrer üppigen Draperie. Viele prachtvolle und ausdrucksvolle Gestalten und Köpfe (Taf. XVIII).

Die Himmelfahrt der Madonna die vierzehn Jahre nachher gemalt oder vollendet wurde, ist wohl das schönste Gemälde des Oratoriums. Von höchster Schönheit sind namentlich die Engelsscharen, entzückende Kinder, die strahlend vor Freude die verklärte Gestalt nach oben tragen. Zu beiden Seiten des offenen Sarkophages, woraus Rosen und Lilien sprießen, die leidenschaftlich bewegten Scharen der Apostel, die teils mit heißer Inbrunst nach Maria emporschauen, teils vom Wunder ergriffen sind, als die Jungfrau ihren Gürtel zum hl. Thomas niedergleiten läßt.

Auf dem Rande des Sarkophages stehen die bedeutungsvollen Worte: si cor non orat, invanum lingua laborat (Taf. XIX, 1).

Außer diesen figurenreichen Wandgemälden hat Bazzi einige Einzelgestalten gemalt, die hinter seinen großen Gemälden keineswegs zurück-

bleiben. Diese sind die Heiligen Ludwig von Toulouse, Antonius von Padua und San Francesco. Der hl. Bernardino, der ihm gewöhnlich auch zugeschrieben wird, ist dagegen von Pacchia.

Von diesen Heiligen ist die, selbst von Vasari bewunderte, tief empfundene Gestalt des S. Francesco die schönste. Sein verklärtes Antlitz wird von dem Aretiner mit Recht ein Wunder der Kunst genannt (Taf. XIX, 2).

Der Zeitraum von Januar 1519 bis 1525 bildet eine Lücke in unserer Kenntnis von der Wirksamkeit Bazzis. Es ist merkwürdig, daß wir keine Urkunde und kein Werk besitzen, die mit Sicherheit sich in diese Zeitgrenze datieren lassen.

In Siena hat er sich nicht aufgehalten. Hier findet sich aus dieser ganzen Epoche keine Spur von seiner Anwesenheit. Aus einem Brief datiert vom 3. Mai 1518, an Alfonso d'Este, Herzog von Ferrara, erfahren wir, daß er schon für den Sommer dieses Jahres die Absicht hatte nach Mantua und Ferrara zu reisen.

Diese Absicht hat er wahrscheinlich erst später ausführen können, da die letzte Abrechnung für seine Fresken in S. Bernardino addi ultimo Decembre 1518 datiert.

Ein Altarbild in S. Prospero in Reggio, der hl. Omobonus Almosen austeilend, könnte, wie Cust vermeint[1], ein gemeinschaftliches Werk von Bazzi und seinem Schüler Michelangelo Anselmi sein, welchem zwei andere Gemälde derselben Kirche gehören. Das Bild, das mir unbekannt ist, wird von Adolfo Venturi Bernardino Zachetti zugeschrieben[2]. Anselmo war schon, wie wir erwähnt haben, in Monte Oliveto als Schüler bei Bazzi. Es ist nicht sehr wahrscheinlich, daß er zehn Jahre nachher noch nicht selbständig war, sondern seinem Meister auf die Reise gefolgt und unter ihm gearbeitet hat.

Marchese G. Campori hat eine Urkunde entdeckt, datiert vom 22. November 1518, auf der ein Joanne Antonio de Baziis de Parma, Pictore ad praesens habitatore Regii als Zeuge unterschrieben hat. Einige Forscher vermeinen, daß dieser Maler identisch mit unserem Künstler sein könnte. Das ist doch nicht wahrscheinlich und zwar aus drei Gründen. Erstens ist, wie eben erwähnt, die letzte Abrechnung für die Wandgemälde von S. Bernardino ultimo di Decembre 1518 datiert. Sodoma dürfte also, aller Wahrscheinlichkeit nach, den 11. November noch in Siena sein. Zweitens konnte er sich doch nicht auf einem juridischen Dokumente als Bazzi aus Parma unterschreiben. Drittens ist Bazzi kein ungewöhnlicher

[1] A. a. O., p. 166.
[2] L'Arte Sen. Oct. 1901.

Name und namentlich nicht in Parma. Wir kennen einen Christoforus de Baziis und einen Maler Namens Giovanni Bazi aus dieser Stadt.

Wenn wir also auch nicht etwas mit Bestimmtheit von Bazzis Aufenthalt in dieser Zeitperiode sagen können, so spricht doch die Wahrscheinlichkeit dafür, daß er sich nocheinmal in Oberitalien aufgehalten habe und nocheinmal unter dem Einflusse von Leonardos Werken und von dessen Schule gekommen sei.

Daß er aus dieser Quelle wieder tief getrunken, davon zeugen einige Werke, die nach dieser Zeitperiode entstanden sind und ihn auf seiner Höhe zeigen.

Sehr wenige Gemälde können wir dagegen als innerhalb dieser Epoche geschaffen mit einiger Wahrscheinlichkeit nachweisen.

Dazu gehört meiner Ansicht nach nicht, (wie Morelli annimmt), die sogenannte Madonnone in der Villa Melzi in Vaprio d'Adda.

Dagegen dürfte die feine Madonna mit dem Lamm in der Breragalerie wahrscheinlich aus dieser Epoche stammen. Meiner Ansicht nach geht das kleine Bild auf einen Karton Leonardos zurück. Die Komposition ist entschieden leonardesk. Man vergleiche sie mit dem bekannten Bilde im Louvre: «die hl. Anna selbdritt» oder mit einer kleinen Zeichnung: Maria mit einer Katze (oder Lämmchen) in den Uffizien und mit einer anderen in der Galerie zu Venedig (Taf. XX, 1).

Einzelheiten wie die Behandlung des Himmels, wie die Blumen am Vordergewande, weisen deutlich auf Leonardo zurück.

Außer Bazzi haben andere lombardische Maler die Madonna mit dem Lamm gemalt. So Bernardino Luini, Giampietrino, Cesare da Sesto und Bernardino Lanino.

Das Bild war früher in der Kollektion des Herrn Habich in Kassel (der es in Köln erworben hatte) und wurde 1891 für die Brera erworben. Der Zweifel an der Autorschaft Bazzis der im Katalog der Breragalerie ausgedrückt ist, scheint mir kaum berechtigt.

Die schöne Rötelzeichnung im Museo del Castello Sforzesco in Mailand, angeblich für den Kopf einer Leda, konnte ebensogut eine Studie für das Brerabild sein; so groß ist die Aehnlichkeit mit dem feinen Antlitz der Madonna (Taf. XX, 2). Ich möchte auch hinweisen auf die Analogie, welche die Landschaft im Hintergrund mit der in der großen Kreuzabnahme der Galerie zu Siena hat. Von dem Leda-Gemälde, für welches die Zeichnung eine Studie sein soll, befindet sich in der Borghesegalerie zu Rom eine Kopie (früher als Original betrachtet).

Es fragt sich aber ob das verschollene Original zu diesem Bild nicht vielmehr von Leonardo selbst herrührt.

Es ist bezeugt, daß Leonardo eine Leda gemalt hat[1]. Eine ganz kleine Studie von einer stehenden nackten Frau, die mit der Gestalt der Leda sehr übereinstimmt, wurde vor einigen Jahren von Dr. Müller-Walde auf einem Blatt mit anderen Studien in der Ambrosiana zu Mailand nachgewiesen[2].

Ein eigentümliches Madonnenbild bei der Familie Ginoulhiac in Mailand wird von Cust in diese Periode gesetzt. Der Künstler hat, wie es scheint, eine junge Mutter aus vornehmem Geschlecht mit ihrem kleinen, nackten Kinde als die Gottesmutter dargestellt. Der schöne Kopf zeigt, wie auch Cust hervorhebt, porträtartige Züge. Die junge Frau mit einer Fülle von ganz dunklem Haar, das an der Stirn große Wellen bildet, schlägt wie beschämt die Augen nieder, während sie ihr Kind, welches den Beschauer mit großen ernsten Augen anblickt, dicht an sich drückt (Taf. XX, 3).

5.

Eine neue Epoche für seine Wirksamkeit fängt mit dem Jahre 1525 an, in welchem wir ihm wieder in Siena begegnen.

In dieser entstehen die reifsten und bedeutendsten Erzeugnisse seines Genius: die Kirchenfahne mit dem Martyrium des hl. Sebastian für die Brüderschaft von San Sebastiano, seine Ausschmückung der Katharinakapelle in San Domenico, seine Gemälde im Palazzo Pubblico, sein Fresko über der Porta Pispini, die Ausmalung der Kapelle von S. Jacopo degli Spagnuoli in S. Spirito und seine Wandgemälde für die Brüderschaft von Santa Croce.

Der beste Teil dieser letztgenannten Fresken wurde im Jahre 1842 von dem Gebäude, das jetzt als Gymnasium benützt wird, losgelöst und weggenommen. Einige Bruchstücke kamen in die Villa Griccioli (das aufgehobene Kloster von S. Eugenio), die beiden bedeutendsten in die Galerie der Akademie[3].

In diesen Fragmenten befindet sich wenigstens eine Gestalt, die als das künstlerisch Höchste zu bezeichnen ist von allem dem, was die Galerie der Akademie von Sodoma besitzt.

---

[1] Daß Leonardo eine nackte Leda gemalt hat, wird von Gio. Paolo Lomazzo in seinem Trattato dell' Arte della Pittura e della Scultura, Milano 1584, erwähnt.

[2] Codex Atlantico Foglio 156 recto.

[3] Diese Fresken «furono segati dalle pareti della soppressa Compagnia di Santa Croce, sotto S. Agostino, nell' anno 1842 a spese dei signori Silvio Griccioli e M°. Antonio Bandini Piccolomini».

Die Fragmente stellen Christus im Oelgarten und in der Vorhölle dar (Nr. 443).

Das letzte Fragment ist offenbar das bedeutendste. Rechts sehen wir Christus mit der Glaubensfahne in der Rechten, reich drapiert, sich huldreich gegen einen halb liegenden nackten Jüngling, wahrscheinlich Abel, neigend. Links stehen Adam und Eva (Taf. XXI; Taf. XXII, 1).

Diese letzte Gestalt ist es, die mit Recht allgemeine Bewunderung erregt hat. Sie hat, in der Tat, unter den weiblichen Einzelgestalten Sodomas kaum ihres gleichen. Michelangelo hat sie mächtiger, übermenschlicher geschaffen, schöner aber nicht. Es ist wie der Tau der ersten Schöpfung der über dieser holden Gestalt ruht. Nicht langsam entwickelt, sondern urfrisch, wie auf einmal entstanden erscheint sie. Ihr ganzer Körper atmet. Cust sagt mit Recht: «It is not mere beauty; it is far more. It is the absolute embodiment of all that man ever dreamt or thought of woman, in her noblest and truest essence»[1]. Sie ist ganz nackt, nur um die Lenden trägt sie ein Tuch. Ihr schmiegsamer Körper lehnt sich halb an Adam, der links neben ihr steht. Mit den kreuzgelegten Armen verbirgt sie den Busen. Das schöne Haupt mit den langen auf die Schulter wallenden Locken ist halb nach rechts gewandt. Wehmütig, mit großen schwärmerischen Augen blickt sie auf den Erlöser hin (Taf. XXII).

Es ist kein Zweifel, daß Leonardo auf die Gestaltung dieser Figur einen großen Einfluß gehabt hat. Wie man am schönsten eine junge Frau darstellen soll, das hat Leonardo so gelehrt: «Le donne si devono figurare con atti vergognosi, le gambe insieme ristrette, le braccia insieme raccolte, teste basse e piegate in traverso».

Jedes Wort des großen Meisters paßt auf Eva.

Die anderen Figuren des Bildes, mit Ausnahme der des Abels, so wenig wie die Komposition im ganzen, stehen auf der Höhe dieser einzigen Gestalt. Die Wahrheit, Leuchtkraft und der Schmelz des Inkarnats sind auch in dieser Figur zu bewundern. Man bemerke besonders die sich aneinander schmiegenden Beine mit den zart rosigen Knieen.

Adam neben Eva ist eine recht plumpe Gestalt. Das Fresko leidet an Ueberfüllung von Figuren. Die beiden Engel, die zwischen Eva und dem Heiland wie eingeklemmt erscheinen, sind von keiner glücklichen Wirkung. Nur der halb liegende Abel, der vom Heiland aufgerichtet wird, ist wieder eine herrliche Gestalt.

Das andere Freskofragment: Christus im Oelgarten Nr. 401 ist weniger bedeutend. Doch ist der knieende Heiland eine fein empfundene Gestalt.

---

[1] A. a. O., p. 185.

Wie ein Bild des Schlafes erscheint die Jünglingsgestalt des hl. Johannes. Das auf der Hand gestützte reichgelockte Haupt, mit den geschlossenen Augen und den leicht atmenden Lippen scheint von süßen Träumen bewegt (Taf. XXII, 2; Taf. XXIII, 1).

Die Fragmente, die in die Villa Griccioli kamen, sind viel geringer und weniger gut erhalten. Von diesen ist eine Kreuztragung hervorzuheben.

Der Zeitpunkt für die Entstehung des ganzen Freskowerks, woran, nach den Fragmenten in Villa Griccioli zu beurteilen, auch Schüler beteiligt waren, ist mit Sicherheit nicht zu bezeichnen. Gewöhnlich wird das Jahr 1525 als Datum angegeben.

Wir wissen aber mit Bestimmtheit, daß in diesem Jahr ein anderes viel berühmteres Werk angefangen worden ist, nämlich die Kirchenfahne, die den 3. Mai dieses Jahres von der Brüderschaft von San Sebastiano in Camollia zu Siena bestellt wurde. Vollendet wurde es erst viel später. Die letzte Zahlung erhielt Sodoma den 6. November 1531.

Diese Prozessionsfahne, als Gemälde eingerahmt, schmückt jetzt die Uffiziengalerie in Florenz.

Auf der einen Seite ist das Martyrium des heiligen Sebastian dargestellt.

Das blutige Werk ist vollbracht. Die Bogenschützen haben sich schon entfernt. Gefesselt mit den Händen an einen Baum, einen Pfeil durch den Hals, einen anderen in dem Schenkel, neigt sich der schön gebildete jugendliche Körper vorwärts, als ob er vor Schmerz zusammenbrechen wollte, aber das wundervolle Haupt hebt sich empor. Verklärt schaut er nach oben, und sieh: ein Engel, der stürmisch herniedersaust, hält schon die Märtyrerkrone bereit.

Durch die gegensätzlichen Bewegungen des Körpers und des Hauptes bilden sich die schönsten Körperlinien. Sodoma, groß in Einzelgestalten, hat hier vielleicht das Höchste erreicht.

Ohne daß seine Phantasie von antiken Formvorstellungen ganz gesättigt gewesen wäre, würde ein Körperspiel so reich entwickelt, so vollendet logisch, so musikalisch rein, nicht möglich gewesen sein. Doch alles wird von dem Ausdruck des wunderbaren Antlitzes übertroffen. Wohl nie ist der Uebergang von Schmerz in das Vorgefühl der höchsten Seligkeit herrlicher ausgedrückt worden, als in diesen dunklen von Tränen erfüllten, nach oben gerichteten Augen (Taf. XXIII, 2).

Es ist auch möglich, daß Leonardo, dessen erneuten Einfluß sich in dieser Epoche seines Schaffens vielfach gelten macht, auf diese Gestalt eine Einwirkung gehabt hat[1].

[1] Sodoma konnte schon in Rom während seines zweiten Aufenthalts, Einflüsse von Leonardo erhalten haben. Denn der Meister kam mit Giuliano de' Medici im Jahre 1513 nach der Tiberstadt, wo er bis 1515 verblieb.

Bernhard Berenson erwähnt eine Zeichnung von Leonardo in der Kollektion Léon Bonnat, die Bazzi, seiner Ansicht nach, gekannt haben muß, als er seinen Sebastian schuf[1].

Auch die Landschaft, die tief ins Bild hineingeht und sich im fernen Horizont in violetten Dunst auflöst, gehört in ihrer Ueppigkeit und reichen Zergliederung zu den schönsten, die Sodoma geschaffen hat.

Auf der Rückseite der Kirchenfahne erscheint in schöner Landschaft, auf Gewölk thronend, die heilige Mutter Gottes mit dem Kinde, während unten San Sigismund von Ungarn, San Rochus und sechs knieende Flagellanten in weißen Kutten dargestellt sind. Es ist eine reiche Komposition, auch koloristisch bedeutend, von großer Leichtigkeit und Anmut.

Vasari erzählt[2], daß einige Kaufleute von Lucca der Brüderschaft 300 Goldscudi für das Gemälde angeboten hätten, aber es nicht bekamen «perchè coloro non vollero privare la loro Compagnia e la città di sì rara pittura».

Ueberraschend ist die Mitteilung von einer nicht mehr auffindbaren Urkunde, wonach das Werk nicht von Sodoma, sondern von Beccafumi vollendet wurde[3]. Auf der Vorderseite des Gonfalones findet sich jedenfalls keine Spur der Hand Beccafumis. Auch auf der Rückseite dürfte es schwierig sein in irgend einem Detail mit Sicherheit seine Hand nachzuweisen.

Im folgenden Jahre, vielleicht noch im Jahre 1525 angefangen, schuf Bazzi das Werk, welches im allgemeinen als sein Hauptwerk betrachtet wird, nämlich die Freskoausschmückung der Kapelle der hl. Katharina in San Domenico.

Vor allem wird hier als eins der schönsten Gemälde der italienischen Renaissance der «Svenimento» oder die Ohnmacht der hl. Katharina gefeiert (Taf. XXIV; Taf. XXV, 1). Und mit Recht. Wahrer und schöner hat wohl nie ein Künstler das Hinsinken einer Frau dargestellt. Man vergleiche diese Gruppe der hinsinkenden Katharina und die beiden Ordensschwestern, die sie aufzurichten versuchen, mit der mehr als fünfzehn Jahre früher geschaffenen, auch mit großem Recht bewunderten Gruppe: die ohnmächtige Maria mit den beiden heiligen Frauen in der großen Kreuzabnahme der Galerie und man wird hier einen ungeheuern Fortschritt erkennen[4]. Diese Gruppierung der drei Frauen ist von vollendeter Schön-

---

[1] Drawings of the Florentine Painters. London. John Murray II, p. 163.
[2] A. a. O. VI, p. 390.
[3] Mitgeteilt von Ettore Romagnoli und Milanesi. Vgl. Cust, a. a. O., p. 173.
[4] Auch Cust macht auf diesen Fortschritt aufmerksam. A. a. O., p. 178, note.

heit, die Musik der Körperlinie macht einen symphonischen Eindruck, es ist ein Dreiklang so voll, tief und rein, daß nichts hinzuzufügen, nichts wegzunehmen ist. Selten ist in der Renaissance, das eigentliche Kennzeichen ihrer Kunst, nämlich, daß die Gestalten sich gegenseitig durch ihr Zusammensein Schönheit verleihen, so vollkommen zur Geltung gekommen wie in dieser Gruppe[1].

Man hat die psychologische Wahrheit im Hinsinken der hl. Katharina bewundert, und Vasari erzählt, daß Peruzzi, der große Architekt und Maler einmal ausgesprochen hätte, daß er «non aveva mai veduto niuno esprimer meglio gli affetti di persone tramortite e svenute, nè più simili al vero, di quello che avea saputo fare Giovanni Antonio»[2].

Wie die Sienesen für ihre gefeierte Heilige von der hl. Katharina von Aegypten die Legende von der mystischen Vermählung entlehnt haben, so entlehnten sie von der Legende des hl. Franziskus von Assisi die Stigmatisation. Es ist diese letztere, die hier dargestellt ist.

Aber im Gegensatz zum hl. Franziskus, welcher, indem er die Wundmale empfängt, mit erhobenem Kopf und hochaufgerichteten Armen auf den Erlöser emporschaut, bricht die schwächere Frau bei dieser innerlichen und schmerzlich-seligen Insichaufnahme der Leiden des Erlösers, zusammen.

Oben im Gewölk von Engelkindern umjauchzt, erscheint Christus wie eine plötzliche Vision, von einer stürmisch flatternden überreichen Draperie umbraust, den rechten Arm hoch erhoben.

Der Bogen, worunter die Stigmatisation stattfindet, wird links von einem mächtigen Pfeiler, der mit phantasievollen, fingierten Basreliefs in prachtvoller Kandelaberform ausgeschmückt ist, gestützt. Auf dem Kapitäl hat sich ein Engelknabe gelagert. Man versteht nicht recht das Motiv zu dem freistehenden Pfeiler mitten im Bild, worüber der Heiland schwebt.

Die Landschaft im Hintergrund ist sehr reich und zeigt Motive von der Umgegend Roms. So sieht man hoch oben links die Ruine des sogenannten Sibylle-Tempels in Tivoli[3].

Das andere Gemälde auf der anderen Seite des Altars: Die sogenannte Ekstase der hl. Katharina, kommt neben der «Ohnmacht» nicht zur Geltung. Es läßt sich auch nicht leugnen, daß es hinter diesem Meisterwerk sehr zurücksteht (Taf. XXV, 2; Taf. XXVI, 1).

---

[1] Vergl.: Das Quattrocento in Siena. Studien in der Gemäldegalerie der Akademie. Heitz, Straßburg 1908, p. 93 u. f.

[2] A. a. O., p. 394.

[3] Studien für die ganze Komposition in den Uffizien: Rahmen 343 N. 564 F und Rahmen 346 N. 1943 F. Daselbst auch eine Studie für die Gruppe (Santarelli-Kollektion).

Hier sieht man auch die hl. Katharina auf dem Boden knieend in Gesellschaft mit zwei Ordensschwestern, aber diese Gruppe fällt auseinander, die plastische Einheit fehlt und die Körperlinien zeigen nicht den symphonischen Dreiklang wie in dem «Svenimento».

Die Heilige blickt verzückt nach oben. Und sieh! Die Gottesmutter mit dem Kinde kommen zum Vorschein und sie schickt einen Engel in Mädchengestalt mit der Hostie hernieder, begleitet von einem Flügelputto, der Kreuz und Dornenkrone hält und mit der Rechten nach oben deutet. Dieser Engelknabe mit einem Kranz von Rosen um dem lockigen Kopf erinnert an einen Cupido. Neben Maria erscheint Gottvater selbst und unter ihm die heilige Taube. Aber auch dieser himmlischen Gruppe fehlt die Einheit, und sie wirkt schwer und plump. Auch der Pfeiler rechts, auf dessen Kapitäl ein schöner Putto sitzt, stört die Komposition durch seine riesigen Verhältnisse und seine überreiche Dekoration. Diese ist zwar prachtvoll und wieder in Kandelaberform entwickelt. Die tanzenden Musen und die Sphinx unten gehen direkt auf die Antike zurück.

Das große Freskogemälde, welches die linke Wand der Kapelle bedeckt, kann sich mit diesen beiden Darstellungen nicht messen.

Es stellt die Exekution eines Verbrechers, namens Niccolò Tuldo, dar, dessen Seele, durch die Fürbitte der hl. Katharina, erlöst und von Engeln nach dem Himmel getragen wird. Das Bild leidet in hohem Grad an Ueberfüllung von Figuren. Doch finden sich auch hier mehrere Gestalten von großer Schönheit. So vor allen die links knieende Heilige selbst, die mit solcher Inbrunst betet, so innerlich, so «über unsere Kraft», daß man versteht, daß es ganz unmöglich wäre solche Bitte abzuschlagen. Schön ist auch der junge, auf die Lanze sich stützende, helmbedeckte, harnischgekleidete stolze Hauptmann, der als ein Achilles erscheinen würde, wenn er nicht den Fehler hätte, der öfters bei Bazzi vorkommt, nicht fest auf den Füßen zu stehen (Taf. XXVI, 2; Taf. XXVII, 1).

Das auf der entgegengesetzten Wand in Oel auf aufgeklebte Leinwand gemalte Bild: die hl. Katharina aus einem jungen Mädchen die bösen Geister austreibend, wurde 17 Jahre nachher von Francesco Vanni ausgeführt. Cust[1] hat nachgewiesen, daß einige Zeichnungen von Bazzi in den Uffizien (Rahmen 343, Nr. 562, 565, 1507, 1508) nicht wie im allgemeinen angenommen wird, Studien für die «Ohnmacht der hl. Katharina», sondern für das spätere von Vanni ausgeführte Gemälde sind.

---

[1] Burlington Magazine VI, p. 250. Eine schöne Zeichnung zu dem: «Svenimento» befindet sich dagegen in der Santarelli-Kollektion der Uffizien.

Dagegen sind von Bazzi selbst die beiden Einzelgestalten, die herrlichen Putti, ein Prophet und ein Apostel am Eingangsbogen, sowie auch die ganze dekorative Ausschmückung.

Indem Vasari das Fresko mit der Hinrichtung des Niccolò Tuldo erwähnt (Seite 395), macht er Sodoma den Vorwurf, daß er aus Faulheit «non faceva nè disegni nè cartone, quando aveva alcuna cosa simile a lavorare, ma si reduceva in sull' opera a disegnare col pennello sopra la calcina (che era cosa strana); nel qual modo si vede esser stata da lui fatta questa storia», aber kurz vorher (Seite 394) erzählt er von einer Zeichnung zu dem «Svenimento» der hl. Katharina «di mano del Sodoma», die er selbst besitzt «proprio nel nostro Libro de' disegni» [1].

Man kann daraus ersehen, wie wenig Gewicht auf die Aeußerungen Vasaris zu legen ist, wenn von Bazzi die Rede ist.

In San Domenico befinden sich noch einige Gemälde von Sodoma aber von sehr untergeordneter Bedeutung. In der Kapelle rechts vom Chor sieht man ein Gemälde, worin ein altes Madonnenbild eingefaßt ist. Oben Gottvater und vier segnende Heilige, unten ein Prophet von Siena, schon von Vasari erwähnt. Die Predella dazu ist nicht von der Hand Bazzis.

In der Sakristei eine Prozessionsfahne mit der Himmelfahrt der Madonna, sehr schlecht erhalten. Es war eins der wenigen Gemälde in der Sienesischen Ausstellung 1904, in der er im ganzen äußerst dürftig vertreten war.

Im Jahre 1527 begegnen wir unserem Künstler wieder in Florenz.

Den Zweck seiner Reise kennen wir nicht genau, wir wissen nur, daß sein Aufenthalt durch Krankheit getrübt war, so daß er sich eine Zeitlang im Hospital S. Maria Nuova aufhalten mußte.

Man hat aus diesem Aufenthalt im Hospital Schlüsse gezogen, die von nichts gerechtfertigt werden, andererseits hat man ihn auch ohne zureichenden Grund in Verbindung mit anderen Begebenheiten seines Lebens gebracht.

In dieser kurzen Skizze seines Lebens und Wirkens, die nur den Zweck hat als Folie für die Betrachtung seiner Bilder in der Galerie der Akademie zu dienen, kann ich mich nicht mit Ereignissen seines Lebens beschäftigen, die für seine künstlerische Tätigkeit irrelevant sind.

Der hl. Sebastian in den Uffizien und die «Ohnmacht der hl. Katharina» in S. Domenico bezeichnen den Höhepunkt seines Schaffens.

---

[1] A. a. O. VI.

Auf solcher Höhe stehen seine Werke im Palazzo Pubblico nicht, wenn sie auch zu seinen bedeutendsten Schöpfungen gerechnet werden müssen.

Die Bestellung erhielt er schon im Jahre 1529, doch erst 1534 beendete er seine Wirksamkeit in dem Palazzo.

Erst malte er al fresco in der Sala delle Balestre oder del Mappamondo die Schutzheiligen Sienas: San Vittorio und San Ansano[1]. Beide sind plastisch aufgefaßte Gestalten, die in prachtvoll gemalten mit Basreliefs überreich ausgeschmückten Nischen stehen. San Vittorio, wie er da steht in einen Harnisch gekleidet, darüber den blauen Mantel geworfen, in der ausgestreckten Rechten das Schwert, in der Linken als Siegeszeichen den Palmenzweig, ähnelt mehr einem römischen Krieger, einem Triumphator als einem christlichen Held. Zu seinen Füßen ein nackter, aufrechtstehender Flügelknabe, der mit der Rechten nach ihm deutet und in der Linken, die den Schild des Heiligen (worauf das Wort LIBERTAS) stützt, einen Lorbeerzweig hält. Auf der anderen Seite sitzt in kauernder Stellung ein anderer Putto, der den Helm des Heiligen in seinen Armen hält (Taf. XXVII, 2).

Die Kindergestalten Sodomas sind von entzückender Anmut. Sie stehen kaum hinter den Raphaels, denen sie sehr ähneln und von welchen sie gewiß beeinflußt sind, zurück. Die hervorstehenden Pfeiler zu beiden Seiten der Nische zeigen an ihrer Vorderseite dasselbe reiche Kandelabermuster, welches wir in der Kapelle der hl. Katharina in San Domenico bewundert haben[2].

Der andere Fresko stellt den hl. Ansano im Begriff einige Neubekehrte zu taufen dar. In einer monumental aufgebauten Nische von prachtvoll dekorierten Pilastern[3] flankiert, steht der hl. Ansano, den jugendlich schönen, von dunklen Locken umwallten Kopf etwas geneigt, in der Linken eine hohe Fahne, in der Rechten eine Kanne haltend, woraus er das Wasser der Taufe auf das Haupt eines Neubekehrten gießt, der mit ganz nacktem Oberkörper vor ihm kniet. Links ein knieender Jüngling und ein stehender Greis, beide der Taufe harrend. Rechts ein schöner nackter Putto, der Wasser in eine Vase gießt (Taf. XXVIII, 1).

---

[1] Archivio di Stato. Scritture Concistoriali Filza 41. Notula ai Successori della Signoria del 1529 31 Agosto 1529. Item se è dato principio nella Sala delle Balestre far dipingere due belle figure cioè una di Sancto Vectorio e l'altra di Sancto Ansano per le mani del Sodoma, e per tale opera sl li è dato già scudi nove, cioè lire sesanta tre. Sarà bena mandarla a fine.

[2] Den 21. Sept. 1529 erhielten Beccafumi und Bartolommeo di David den Auftrag das Gemälde zu werten. Archivio detto, Scritture Concistoriali 21 e 23 Settembre 1529. Den 26. Sept. wurde Balthasar Peruzzl als Schiedsrichter ernannt, wegen Uneinigkeit der Parteien.

[3] Wieder dasselbe Motiv wie in der Katharinakapelle in San Domenico.

Etwas verschieden angeordnet, doch noch statuarisch gedacht, ist die dritte Darstellung des seligen (beato) Bernardo Tolomei, der erst 1534 gemalt wurde. In einem prachtvollen Portal, einem Triumphbogen ähnlich, vor einfacher Landschaft steht der heilige Mann barhaupt, als Mönch gekleidet, in der Rechten den Hirtenstab, in der Linken ein Buch, in ehrwürdiger, bescheidener Haltung. Das mit schönen Basreliefs geschmückte Gebälk über dem Portal wird von zwei prachtvollen gewundenen Säulen getragen. Ueber demselben eine Schar anmutiger Putten, die sich, indem sie Draperien ausspannen, fröhlich herumtummeln. In ihrer Mitte kommt auch der Wolf, das Symbol der Stadt Siena zum Vorschein (Taf. XXVIII, 2).

Im folgenden Jahr wurde nach aller Wahrscheinlichkeit ein bedeutendes Wandgemälde von ihm in einem unteren Saal des Palazzo geschaffen. Die Auferstehung Christi hat er hier al fresco an die Wand gemalt.

Nächtliche Stille ist über dem Bilde verbreitet. Und während der Schlaf über allem Lebendigen ruht, und in seinen Mantel die ganze Natur eingehüllt hat, erhebt sich Christus wie eine grandiose Vision, hoheitsvoll aus dem Grabe[1].

In der Linken hält er die Glaubensfahne, die Rechte ist hoch erhoben und um seinen Körper windet sich eine vom Lufthauch bewegte lose Draperie. Der Knäuel von schlafenden Soldaten im Vordergrunde ist von besonderem Interesse, denn hier begegnen wir zum ersten Mal einer Beeinflussung Michelangelos[2] (Taf. XXXII, 1).

Es ist seltsam und deutet auf die Selbständigkeit des Talents Bazzis, daß man erst spät den Einfluß von Michelangelo, der sonst die ganze Kunstwelt Italiens in seinen Bann gezogen hatte, zu spüren vermag.

Dies Ineinanderflechten von kühn gekürzten Menschenkörpern ist ganz michelangelesk und erinnert an das Fresko mit der Errichtung der ehernen Schlange in der sixtinischen Kapelle. Zwei Engelknaben lehnen sich ernst und gedankenvoll an den leeren Sarkophag.

Im Hintergrund sieht man die drei heiligen Frauen langsam herankommen[3].

---

[1] Eine Rötelzeichnung für den auferstehenden Heiland befindet sich in dem Museum des Castello Sforzesco in Mailand.

[2] Diese kommt vielleicht auch, wenn auch nicht so deutlich, in einem Werk, das einige Jahre früher gemalt ist, zum Vorschein. Nämlich in der unten zu erwähnenden Gestalt des hl. Sebastian in der Spanischen Kapelle in S. Spirito. Ein Einfluß von Michelangelo, selbst in einigen seiner Spätwerke, ist bisher von allen Kritikern geleugnet, die von einem michelangelesken Einfluß auf Bazzi überhaupt nichts wissen wollen. Selbst Vasari hat ihn nicht bemerkt, sonst hätte er wohl Sodoma milder beurteilt. Denn die lang anhaltende Unabhängigkeit Bazzis dem großen Meister gegenüber war gewiß ein wesentlicher Grund zum Böswillen Vasaris.

[3] Ueber diesem Fresko befand sich ursprünglich ein Riesenadler mit zwei Putten, die Schilder halten. Dekoratives Gemälde al fresco gemalt, jetzt vom Hauptbilde abgelöst und in einen anderen Saal gebracht.

In dem Museo Nazionale zu Neapel befindet sich aus demselben Jahr ein großes Tafelgemälde gleichfalls die Auferstehung darstellend, das sich jedoch mit dem Fresko im Palazzo Pubblico nicht messen kann. Es ist, soviel ich weiß, das einzig erhaltene Gemälde von Bazzi, welches mit seinem Namen bezeichnet ist. Die Inschrift lautet: IO ANT. EQVES. VE. AVCT. F. A. 1535 (die letzte Zahl undeutlich).

In der Kapelle des Palazzo begegnet uns als Altarbild ein kleines Gemälde, das sich früher im Dom befand[1] und welches die heilige Familie mit S. Leonhard in schöner Landschaft, worin römische Erinnerungen in Gestalt der Konstantinsbasilika und des Kolosseums im Hintergrund auftauchen, darstellt. Maria, die das Kind dem jungen Heiligen übergibt, ist von wunderbarerer Schönheit und das ganze Bild die schönste «Heilige Familie» die Bazzi geschaffen hat (Taf. XXIX).

Ein anderes Gemälde: in der Sala del Matrimonio: Madonna mit dem Kinde zwischen zwei Heiligen, wahrscheinlich aus dem Jahre 1537, zeigt schon den Niedergang seiner Kunst (Taf. XXXII, 2).

Zu derselben Zeit als Sodoma im Palazzo Pubblico beschäftigt war, und zwar kurz nach der Vollendung einiger seiner bedeutendsten Werke: die Heiligen Victorio und Ansano, bekam er den Auftrag die Kapelle di S. Jacopo degli Spagnuoli in S. Spirito mit Fresken auszuschmücken.

Böse Zeiten waren über Siena gekommen. Die Spanier unter Karl V. beherrschten die Republik. Sie hatten von altersher ihre Nationalkapelle in der Dominikanerkirche San Spirito und sie wollten sie jetzt von dem besten Maler der Stadt prachtvoll ausgeschmückt haben.

Wie Sodoma die Bekanntschaft mit den Behördeu der Spanier machte und ihre Gunst erwarb, davon erzählt Gio. Batt. Armenini eine kuriose Geschichte[2].

Einmal als «Giovan' Antonio da Vercelli pittor pratico et molto ingegnoso» auf der Straße ging, wurde er von einem spanischen Soldaten «villanescamente oltraggiato». Da er auf der Stelle keine Satisfaktion erhalten konnte, ging er schnell nach Hause und malte dort nach dem Gedächtnisse das Porträt des unverschämten Soldaten, und ging sofort darauf zu dem Principe mit seiner Klage. Und als der Gouverneur antwortete: er würde ihm gern Genugtuung verschaffen und den Schuldigen bestrafen, aber wie sollte er ihn herausfinden, — da schlug der Künstler den Mantel beiseite, holte das Porträt hervor und sagte: Hier sehen Sie ihn. Der Principe ganz erstaunt, bewunderte die Fähigkeit des Malers.

---

[1] Es wurde für den Altar des hl. Calixtus gemalt.
[2] Dei Veri Precetti della Pittura. Ravenna Francesco Tibaldini 1587, p. 27.

Der Schuldige ward gleich gefunden und bestraft und der Künstler wurde «strettissimo amico di quel Signore e di altri Gentiluomini, da quale ne ricevesse aiuto et favori et fossi da essi sempre stimato, et ammirato per huomo d'un ingegno mirabile».

Diese Geschichte wird von allen Biographen des Künstlers berichtet. Keiner hat bemerkt, daß sie eine uralte Maleranekdote ist, die schon sehr ähnlich von Apelles erzählt wird[1].

Zu beiden Seiten eines kleinen Altarbildes, das nicht von Sodoma ist, stehen der hl. Nikolaus von Tolentino und der Erzengel Michael im Begriff den bösen Geist niederzuschlagen. Darüber in einer Lünette gemalt, wird der kleine Alfonso von der Jungfrau in die bischöfliche Tracht gekleidet in Gegenwart mehrerer weiblicher Heiligen, worunter die hl. Lucia von ganz besonderer Schönheit ist. Und darüber unter der Bogendecke der Kapelle al fresco an die Wand gemalt das Hauptstück der ganzen Dekoration: S. Jacopo auf einem feurigen Pferd über einen Haufen von toten und verwundeten Sarazenen sprengend. Sowohl Reiter wie Pferd sind flammend gemalt. Bewunderungswürdig ist die unwiderstehliche ungestüme Kraft im Hervorstürmen des heiligen Helden. Man erzählt, daß Karl V., als er im Jahre 1506 nach Siena kam und die Kapelle besuchte in Bewunderung über das Werk Sodomas die Worte aussprach: daß er für ein solches Pferd den ganzen Bestand seiner Ställe geben würde[2].

Seitwärts des Altars malte Bazzi noch al fresco zwei Heilige: S. Antonius Abt. und S. Sebastian.

Sebastian, eine junge Riesengestalt von prachtvoll entwickelter Muskulatur, vor einer Säule, an die er gefesselt ist, stehend, den rechten Arm erhoben, den linken hinter dem Rücken haltend, erinnert, wie schon bemerkt, an Michelangelo, besonders an den sogenannten Sklaven für das Juliusgrabmal (Taf. XXX, 2; Taf. XXXI).

In diese beste Epoche seiner Tätigkeit gehört noch ein großes Freskowerk, das leider in sehr schlecht erhaltenem Zustand auf uns gekommen ist. Es ist die Geburt Christi, die er al fresco in einem Tabernakel über der Porta Pispini gemalt hat. Das Fresko muß zu seinen bedeutendsten Werken gehört haben. Die Gloriole von Engeln, insofern sie noch erhalten ist, ist von wunderbarer Schönheit. Daß der Künstler auf dieses Werk stolz war, geht daraus hervor, daß er, wie Vasari berichtet, sich selbst im Fresko in vorgerücktem Alter wie er damals war, bärtig und mit einem Pinsel in der Hand gemalt hat. Mit dem Pinsel deutete er auf einen

---

[1] Vergl. Allgemeines Lexikon der bildenden Künste. — Von der Antike bis zur Gegenwart. Herausgegeben von Dr. Ulrich Thieme und Dr. Felix Becker. Leipzig Engelmann 1908 II, p. 26.

[2] Man erzählt, daß Sodoma bei dieser Gelegenheit vom Kaiser zum Conte Palatino ernannt wurde. Daß er wirklich diesen Titel erhielt, ist doch nicht ganz sicher.

Zettel mit der Inschrift: Fac tu (mach du es besser, wenn du kannst). Vasari schreibt Feci [1], was ein Irrtum ist. Das Wandgemälde wurde im Jahr 1531 gemalt, was aus der einst vorhandenen Inschrift hervorgeht: Deipare Virgini pro victoria, libertate et salute hujus urbis, populus senensis ejus nomini devotus A D MDXXXI (Taf. XXX, 1).

Aus dieser Epoche dürfte auch die noch erhaltene Pietà, al fresco an die Fassade der Casa Bambagini gemalt, herrühren.

Diese Gruppe: der tote Christus im Schoß der Mutter ist von rührender Schönheit und selbst Vasari muß eingestehen, daß sie «una grazia e divinità meravigliosa [2]» offenbart.

Diese Pietà hat Aehnlichkeit mit einem kleinen Gemälde mit demselben Gegenstand, das sich in der Kirche der Brüderschaft von SS. Giovannino e Gennaro befindet, und zusammen mit einem Madonnenbild in derselben Kirche einmal als Ausschmückung einer Totenbahre gedient hat. Diese, trotz ihrem ganz dekorativen Zweck, fein empfundenen und sorgfältig gemalten Bilder wurden am 27. Mai 1527 mit achtundneunzig Lire bezahlt [3].

Eine dritte Pietà aus seiner Spätzeit in der Galerie Borghese, sehr schwärzlich im Kolorit, zeigt eine ähnliche Komposition.

Ich glaube, daß diese drei Bilder von der berühmten Gruppe Michelangelos inspiriert sind [4].

Bevor ich mich der Erörterung der letzten Periode der Tätigkeit Bazzis zuwende, möchte ich einige kleine, recht schwache Gemälde in der Galerie der Akademie zu Siena, die teils dem Meister selbst, teils seiner Werkstatt oder Schule zugeschrieben werden, erwähnen.

Sie befinden sich alle im Saal VIII.

Die Madonna mit dem nackten segnenden Kinde zwischen zwei anbetenden Engeln (Nr. 360) ist von dolcisker Glätte und Süßlichkeit und kann nur von einem schwachen Nachahmer herrühren (Taf. XXXIII, 1).

Das Bild (Nr. 326), welches im Katalog dem Meister selbst zugeschrieben wird, stammt aus der Kirche der Brüderschaft der Fontegiusta und hat zusammen mit drei anderen Bildern der Galerie von genau denselben Maßverhältnissen und derselben Provenienz als Ausschmückung einer Totenbahre gedient [5].

---

[1] A. a. O., p. 396.

[2] A. a. O., p. 396. Eine Studie zu diesem Bild in der Uffizien-Galerie.

[3] Auch von Vasari lobend erwähnt. A. a. O., p. 393.

[4] Ein anderes Fresko an einer Hausfassade in der Nähe von S. Cristoforo: «Die Madonna de Calzolari» ist bis auf geringe Spuren zugrunde gegangen. Sie wurde 1530 bestellt.

[5] «E' noto come in quel tempo fosse assai frequente l'uso di decorare le bare di pitture, di soggetti sacri, che per lo più erano poste alle due estremità o testate. Vi erano dipinte o mezze figure di santi, o la Madonna col Bambino con devoti o senza, o il Cristo morto.» G. Frizzoni. Nuova Antologia 1871. Vol. 17, p. 792.

Nr. 327 stellt zwei Mitglieder der Brüderschaft der Fontegiusta vor einem Kreuze knieend dar.

Das Gemälde, im Katalog Sodoma zugeschrieben, gehört nur seiner Schule an.

Das einzige Bild dieser Totenbahrserie, das vielleicht auf Echtheit Anspruch machen kann, ist die Pietà (Nr. 361). Es ist fast monochrom in einer grünlichgrauen Clairobscur gemalt und hat in dieser Hinsicht Aehnlichkeit mit einem Gemälde bei Dr. Gustavo Frizzoni in Mailand.

Die Halbfigur der hl. Katharina (Nr. 357) von Siena, hinter einer Brüstung stehend in einem Buche lesend, das auf einem Totenkopf ruht, in der Rechten einen Lilienstengel, in der Linken ein Kruzifix, wird im Katalog dem Meister selbst zugeschrieben. Eine goldgelbe Glorie, worin eine Unzahl von Engelsköpfen leicht durchschimmert, bildet für die Gestalt den Hintergrund. Das Bild scheint mir nicht auf der Höhe der eigenhändigen Werke des Künstlers zu stehen und dürfte nur ein gutes Werkstattbild sein (Taf. XXXIII, 2).

Ebenfalls aus seiner Schule und als solches vom Katalog anerkannt, ist die Heilige Familie Nr. 355. Die knieende Madonna betet das Christkind an. An ihrer Seite sitzt der Pflegevater, der ihm das Johanneskind mit seinem Lamm zugeführt hat. Der kleine Jesus legt spielend seinen Arm um den Hals des Lämmchens[1] (Taf. XXXIV, 1).

Echt dagegen ist das kleine Bild mit der Anbetung der Könige (Nr. 358). Ohne Zweifel eine Skizze zu dem großen Altarbild in S. Agostino. Dadurch interessant, daß es die einzige farbige Skizze zu einem Gemälde ist, welche wir von der Hand Sodomas besitzen.

6.

Mit diesem Riesenbild in S. Agostino fängt, meines Erachtens die letzte Kunstepoche Bazzis an. Zwei Freskowerke, die in diese Periode gehören, haben wir schon erwähnt: Die Himmelfahrt Marias im Oratorium von S. Bernardino und die Auferstehung Christi im Palazzo Pubblico und in Verbindung mit diesem letzten das große Tafelbild mit demselben Gegenstand in der Galerie zu Neapel.

---

[1] Der Vollständigkeit wegen nenne ich noch als schwaches Schulbild ein Ecce Homo. N. 347.

Die Anbetung der Könige in S. Agostino ist wahrscheinlich im Jahr 1532 oder Anfang 1533 gemalt. Das Gemälde wurde schon in einer Dichtung von Phytolauro da Cave: Sulle Lode delle Donne Senese, die im Jahre 1533 in Siena erschien, erwähnt. Freilich, wenn der ganz porträtartige Kopf eines vierzigjährigen Mannes der hinter der Madonna zwischen zwei Bäumen erscheint, das Porträt des Künstlers wäre, wie eine irrtümliche Tradition behauptet, dann könnte das Gemälde kaum viel später als 1518 entstanden sein. Aber dieser Kopf hat nicht die geringste Aehnlichkeit mit dem einzigen authentischen Bildnis unseres Künstlers, nämlich dem Selbstbildnis in Monte Oliveto.

Es stellt wahrscheinlich einen der Gebrüder Arduino, die das Bild gestiftet haben, dar. Das Bild ist reich an Pracht: Pracht in der Farbe, Pracht in den Figuren. Es hat einen Zug ins Phantastische und Abenteuerliche, was mit dem Gegenstand gut stimmt und durch die Ueberfüllung mit Figuren, woran das Bild leidet, noch erhöht wird.

Die Madonna, bescheiden, fromm und doch königlich, hält das Geschenk des alten Königs in der Rechten. Dieser, ein prachtvoller Greis, herrlich angezogen, kniet demütig vor der Jungfrau und küßt das Füßchen des Christkindes. Die klassisch reinen Züge im Antlitz des alten Königs erinnern an Leonardo, die Märchenfigur des schwarzen Mohrenkönigs erinnert an Rubens oder an Harri van der Bles[1]. Der dritte König ist blutjung und schön wie eine Frau. Nicht einem König, sondern dem Prinzen vom Wunderland sieht er ähnlich. Im feinen Kopf Reminiszensen von der leonardesk-lombardischen Kunst. Er erinnert besonders an Luini.

Rechts steht der hl. Joseph auf seinen Stab gestützt. Hinter den Hauptpersonen die herkömmliche Gruppe von widerspenstigen, feurigen Pferden und im Hintergrund eine Berglandschaft mit hohen schlanken Bäumen.

Die Inschrift unten und die Wappen daneben stehen in Beziehung zu dem Eigentümer der Kapelle: ASCANIUS PICCOLOMINEUS ARCHIEP. SENARUM QUINTUS (Taf. XXXIV, 2; Taf. XXXV, 2).

Das Gemälde wurde erst im Jahre 1536 bezahlt und gab Anlaß zu einem Prozeß zwischen dem Künstler und den Bestellern[2].

Den 6. März 1537 bekam Bazzi den Auftrag die Capella di Piazza mit einem Fresko auszuschmücken.

Hier hat er eine thronende Madonna von Engeln und Heiligen umgeben und darüber Gottvater in einer Glorie von Engelkindern gemalt.

---

[1] Oder, richtiger gesagt, an die vielen Epiphanien, welche diesem Meister zugeschrieben worden sind. — Eine Studie zu dem Mohrenkönig in der Bibliothek der Akademie in Siena.

[2] Einige Forscher, darunter Milanesi, glauben deshalb, daß das Bild erst in diesem Jahre gemalt wurde.

Er unterbrach indessen bald diese Arbeit um sich nach Piombino zu begeben, wohin sein Gönner und Freund Giacomo V. d'Appiano ihn gerufen hatte. Wir haben keine Kenntnis von den Arbeiten, die er für den Fürsten ausgeführt hat. Er hatte schon im Jahre 1515 Giacomo V. besucht, der ihm bei seiner Abreise ein Empfehlungsschreiben an Lorenzo de' Medici für den Palio von S. Giovanni in Florenz gab.

Daß der geniale Künstler und heitere Gesellschafter am Hofe des Fürsten sehr geschätzt wurde und sich dort vorzüglich befand, dafür zeugen eine Reihe Briefe von der Signoria von Siena, die sich die größte Mühe gab um den Fürsten zu bewegen ihn wieder loszulassen, und scharfe Mahnbriefe an ihn selbst richtete; er sollte doch zurückkommen und seine kontraktliche Pflicht erfüllen: das Fresko in der Capella di Piazza zu vollenden.

Die Arbeit sollte, nach Vereinbarung, schon im April 1537 beendet sein und jetzt war die Zeit längst verflossen.

Endlich kam er dann, vom Fürsten reich beschenkt, zurück.

Das Fresko, äußerst schlecht erhalten und verdorben durch Restauration[1], wurde im Jahre 1538 vollendet, was aus der einst zu lesenden Inschrift unten hervorgeht:

Ad honorem Virginis Mariae Io Antonius . . . . . Sodoma Eqves et Comes Palatinus faciebat MDXXXVIII[2].

«Finalmente», so erzählt Vasari, «vedendo Giovann' Antonio, la divozione de' Sanesi era tutta volta alle virtù ed opere eccellenti di Domenico Beccafumi, e non avendo in Siena nè casa nè entrate, ed avendo già quasi consumato ogni cosa, e divenuto vecchio e povero, quasi disperato si partì da Siena e se n'andò a Volterra[3].»

Daß er sich im Jahre 1540 nach Volterra begab ist wahr, all das Uebrige dagegen ist ein Gewebe von Verleumdungen.

Der Künstler, um den die Signoria von Siena und der Fürst von Piombino stritten, brauchte nicht die Konkurrenz von Beccafumi zu fürchten.

Auch war er nicht arm, sondern um diese Zeit recht wohlhabend, indem er zwei Häuser in Siena besaß[4].

In Volterra wurde er von Lorenzo de Galeotti de' Medici beschäftigt.

---

[1] Es wurde nach Ettore Romagnoli im Jahre 1800 von Liborio Guerrini gründlich übermalt, nachdem ein Erdbeben im Jahre 1798 es sehr beschädigt hatte.

[2] Nach Della Valle, a. a. O., p. 251. Ob die Inschrift wirklich so gelautet hat, ist sehr unsicher. Vergl. Cust, a. a. O., p. 211. u. f.

[3] A. a. O., p. 397.

[4] Vasari, a. a. O. Note des Milanesi p. 347: Case ce l'aveva, venutegli dalla dote della moglie. Ed egli nel 1534 ne comprò un' altra, che era lì presso.

Mit Bestimmtheit können wir nicht angeben, was er in Volterra ausgeführt hat.

Vasari zufolge hat er im Hause des Lorenzo de Galeotti ein Deckengemälde mit dem Fall Phaetons gemalt[1]. Eine Zeichnung von seiner Hand in den Uffizien, früher Peruzzi zugeschrieben, scheint eine Studie für dieses Gemälde zu sein (Rahmen 345, Nr. 1644). Das einzige echte Bild von Sodoma in Volterra war bis vor kurzem die mystische Vermählung der hl. Katharina im Palazzo Ricciardi. Es ist aber nicht sicher, daß es während seines Aufenthalts dort gemalt ist. Das Gemälde ist jetzt in die Galleria Nazionale (Palazzo Corsini) in Rom gekommen. Eine Studie zum Gemälde in dem Münchener Kabinett.

Von Volterra ging Sodoma nach Pisa.

Die erste Notiz von seinem Aufenthalt in Pisa stammt von 1439, in welchem Jahre er von der Domverwaltung den Auftrag zu einer Beweinung Christi, die noch erhalten ist und im Chor des Doms sich befindet, erhielt[2].

Nach einer Notiz im Archivio di Stato von Pisa war das Werk den 5. Mai 1540 vollendet.

Man merkt in diesem Bild zu sehr den Niedergang der Schöpferkraft des Künstlers. Das Kolorit ist hart und schwärzlich und die Komposition zeigt nicht die schönen Verhältnisse, die er sonst instinktmäßig seinen Werken verlieh. Die Gruppe mit der hinsinkenden Gottesmutter hat Aehnlichkeit mit der in der großen Kreuzabnahme seiner Frühzeit, steht aber, wie schon bemerkt, hinter dieser sehr zurück.

Bedeutend besser ist ein anderes Bild, das er für den Dom malte: Abrahams Opfer. Der nackte Isaak kniet ängstlich und zitternd auf einem niedrigen Altar. Doch in demselben Moment, als der Greis das Schwert geschwungen hat, um den tötlichen Streich zu führen, saust ein Engel nieder, der ihm mit Gewalt in das Schwert fällt und ihn gebieterisch zurückhält.

Der Künstler, der sonst seine Hauptstärke in der Darstellung von jungen Frauen und Jünglingen hatte, dessen ältere Männer dagegen gewöhnlich von einem schablonenmäßigen sanften, etwas charakterlosen Typus sind, hat hier in der Gestalt des greisen Patriarchen eine machtvolle Gestalt geschaffen, die, wie mir scheint, von Michelangelo beeinflußt ist[3].

---

[1] «E così dimorando in casa di lui, fece a quel Signore in una tela il carro del Sole, il quale essendo mal guidato da Faetonte cade nel Po.» Vasari, a. a. O., p. 397.

[2] Eine Kreuzigung bei der Brüderschaft von Santa Croce, von C. Faccio ihm zugeschrieben, scheint mir ein Schülerwerk zu sein. Gleichfalls eine Kreuzabnahme im Dom, die ihm von Jansen mit Unrecht zugeschrieben wird.

[3] Vasari teilt mit, daß Sodoma, durch die Protektion des Battista del Cervelliera «fece a Messer Bastiano della Seta, operaio del Duomo, due quadri, che furono posti nella nicchia dietro l'altare maggiore del Duomo, accanto a quegli del Sogliano e Beccafumi». A. a. O., p. 397.

Die Zahlung für dies Gemälde erhielt er den 23. Juli 1542 mit dem Betrag von Lire 294 (42 scudi) und einer Zulage von Lire 74 für Ultramarin [1].

Das schönste Gemälde, das in Pisa entstanden ist, scheint mir jedoch die große «Sacra Conversazione» zu sein, die noch im Jahre 1542 für die kleine gotische, an dem Uferrande des Arno gelegenen Kirche S. Maria della Spina angefangen wurde, und sich jetzt in der Gemäldegalerie von Pisa befindet.

Um die Madonna, welche in schöner Landschaft auf einem niedrigen Thron sitzt, hat sich eine dichte Schar von Heiligen gruppiert. Sie hält auf ihrem linken Knie das nackte stehende Christkind, welches mit großen verwunderten Augen den Täufer anblickt, während es mit den Händen in kindlicher Weise nach einem Pfeil greift, den der hl. Sebastian, der auf der entgegengesetzten Seite der Madonna steht, in der Hand hält. Aeußerst rechts wird der Kopf eines alten Mannes, des hl. Joseph (oder nach Frizzoni der Kopf des alten Meisters selbst) sichtbar, während der hl. Petrus mit Schlüsseln und Buch zwischen der Madonna und dem Täufer steht. Ganz vorn zu Füßen der Gottesmutter knieen die festlich angezogenen Katharina von Alexandria und Maria Magdalena. Hoch oben ein schwebender Engelknabe mit Kreuz und Dornenkranz. Das Gemälde, namentlich die Madonna mit dem lebhaften, schön bewegten Kinde erinnert an die beste Zeit des Meisters. Vasari zufolge ging Sodoma von Pisa nach Lucca, wo er eine Madonna für die Olivetaner gemalt haben soll. Gegenwärtig findet sich jedoch kein Gemälde in Lucca, das ihm mit Sicherheit zugeschrieben werden kann.

Wir haben keine sichere Kenntnis zu einem Gemälde Bazzis, welches nach 1542 zu datieren ist [2]. Die Tätigkeit des Künstlers haben wir also, soviel wir wissen, bis zu seinem Ende verfolgt.

Einige Bilder von Interesse, die sich nicht leicht datieren lassen, sind noch zu erwähnen.

Eine hl. Familie und eine große thronende Madonna befinden sich in der Pinakothek zu Turin. Beide Gemälde tragen in hohem Grade ein lombardeskes Gepräge. Die hl. Familie — Maria hält das Christkind in ihrem rechten Arm, der in ungewöhnlicher Weise ganz bartlose Joseph steht hinter der Jungfrau — konnte vielleicht noch vor seinem Aufenthalt in Siena gemalt sein [3].

---

[1] Ausnahmen bilden auch die beiden Gemälde mit dem hl. Hieronymus in der Saunders-Kollektion und Mond-Kollektion (reproduziert bei Cust, p. 359) in London. Der Büßer hat in diesen beiden Gemälden einen bedeutenden Charakter.

[2] Vergl. Cust, a. a. O., p. 231.

[3] Vielleicht gehört eine schwache Kreuztragung in S. Giacomo in diese letzte Zeit.

Die thronende Madonna verdankt vielleicht sein lombardisches oder piemontesisches Gepräge einem erneuten Aufenthalt in Oberitalien, der, wie schon erwähnt, in der Epoche von 1518 bis 1525 wahrscheinlich stattgefunden hat.

Hochthronend sitzt die hl. Mutter Gottes unter einem Baldachin der von zwei Putten zurückgeschlagen wird. Sie hält das nackte lebhafte Christkind, das zwischen ihren Knieen steht. Vor dem Thron die hl. Katharina von Aegypten und Lucia knieend gegeneinander gewandt die hh. Johannes Evangelist und Hieronymus. Zwischen diesen mit stolz aufgerichtetem Kopf der Adler des Evangelisten und mit aufgesperrtem Rachen der Löwe des Büßers.

Eine Geburt Mariä in der Carminekirche zu Siena zeigt den Altersstil des Künstlers, namentlich so wie dieser sich in der Beweinung oder Kreuzabnahme im Dom zu Pisa bekundet. Einige Frauen (alcune balie), die sich im Vordergrund mit dem Kind beschäftigen, werden von Vasari gelobt[1] (Taf. XXXV, 1).

Das Gemälde mit dem schwärzlichen, kalten Kolorit und der glatten Technik ist doch im ganzen von wenigem Reiz.

Es war ausgestellt in der Sienesischen Ausstellung 1904, wo es Giomo del Sodoma zugeschrieben wurde.

Von den übrigen Werken, die auf der Mostra ausgestellt waren, nenne ich vier kleine Bilder «testate di cataletto» (Ausschmückung einer Totenbahre) von S. Michele (früher S. Donato). Die beiden besten stellen eine fein komponierte Pietà: den toten Christus von Engeln gehalten, und eine (etwas schwächere) Maria Misericordia, die beiden anderen die Dreieinigkeit, dar. Vasari erwähnt diese Bilder: «una bara da portar morti alla sepoltura, che fu bellissima»[2]. Milanesi dagegen bezweifelt ihre Echtheit. Ihm folgt Frizzoni, der die Bilder dem Riccio zuschreibt. Ich glaube jedoch, daß die Pietà von Sodoma selbst ist, während die drei übrigen mehr oder weniger von Schülern ausgeführt sind.

In der Liste von B. Berenson (Northern Italian painters) sind alle vier Bilder als Werke Sodomas angeführt.

Zwei Prozessionsfahnen, eine von S. Domenico die andere von Montalcino waren auch ausgestellt. Beide äußerst schlecht erhalten.

In der Ausstellung sah man auch eine schlecht erhaltene aber ganz feine hl. Familie aus der Kirche S. Maria sotto le volte dello Spedate (Taf. XXXVI, 1).

---

[1] Ein sehr ähnliches Bild mit demselben Gegenstand in der alten Pinakothek zu München (N. 282).

[2] A. a. O., p. 390.

Was übrigens in Siena und Umgegend sich von dem Meister befindet, ist in so schlechtem Zustand, daß es keine nähere Erwähnung verdient[1].

Das letzte Dokument, das wir besitzen, welches uns vom Leben Sodomas Nachricht gibt, ist der oft zitierte, höchst interessante Brief von Pietro Aretino, der ihm dreißig Jahr früher in goldener Jugendzeit bei Agostino Chigi begegnet ist, und mit ihm warme Freundschaft geschlossen hatte. Er fängt an dieser schönen Tage zu gedenken, und fährt dann fort: «O tausendmal lieber, tausendmal braver, tausendmal galanter Retter, wahrhaftig Sie sind in meinem Gedächtnis selbst nicht auferstanden, denn Sie waren hier niemals gestorben. Aber als Jüngling stehen Sie wieder vor meiner Seele und ich möchte wohl, wir beide könnten uns so nocheinmal in aller Wirklichkeit verjüngen. — Doch wozu! Haben wir nicht durch allen Zeitenwechsel bis in unser Alter den Sinn der Jugend uns bewahrt? — Man redet von der Macht des Reichtums. Ich bitte Sie, was bedeutet denn das, wenn dieser seinen Besitzer nur in jämmerliche Angst bringt und den Geist desselben aufreibt, wenn derjenige am wenigsten genießt, der am meisten ansammelt! Ich für meine Person habe allein in Venedig einen förmlichen Schatz ausgegeben, groß genug, um jeden Fürsten, der ihn fände, zu beglücken. Mag man mich deshalb tadeln: in meinem Gewissen macht mich die Erinnerung an meine Freigebigkeit viel glücklicher als der Gedanke an meinen Nachruhm, den ich künftigen Jahrhunderten zu übermachen hoffe. Darum lassen Sie uns das Leben genießen, so lange es Gott gefällt, und lassen Sie uns dafür danken, daß uns seine Gnade noch erhält, nachdem von unseren Bekannten schon mehr unter die Erde gebracht sind, als wir beide Pinsel- und Federstriche von dem Augenblick an gemacht haben, wo wir als Maler oder Schriftsteller Ruhm erlangten» etc.

Aus dem Schluß des Briefes, der «Agosto in Venetia MDXV» datiert und an «Sodona» gerichtet ist, erfahren wir, daß dieser die Absicht hatte,

---

[1] Für die vollständige Liste von den Werken Sodomas weise ich auf B. Berensons: Northern Italian Painters in the Renaissance und auf Custs oft zitiertes Werk hin. Den wichtigsten Teil von den in Italien, außerhalb Sienas, und im Ausland sich befindenden Gemälden Bazzis habe ich schon im Laufe meiner Darstellung erwähnt. Von den übrigen sind hervorzuheben: eine hl. Familie in der Galerie zu Montepulziano, eine andere in der Galerie Borghese in Rom, ein S. Michael im Museo Civico (Castello Sforzesco), ein Tondo mit der Madonna, der hl. Katharina von Siena und dem Täufer im Museo Poldi Pezzoli (Cust bemerkt: attributed by Frizzoni and Jacobsen to Bazzi, but to Riccio by Berenson. In der oben erwähnten Liste von Berenson wird das, übrigens sehr schwache Gemälde jetzt dem Sodoma zugeschrieben) beide in Mailand; bei Dr. Frizzoni, gleichfalls in Mailand, eine Madonna (Brustbild und eine Magdalena; eine Madonna und ein phantastisches Porträt (nach Berenson nach dem Künstler selbst?) in der Koll. Morelli in Bergamo; St. Georg mit dem Drachen in der Koll. Cook in Richmond; eine Geburt Christi bei Captain Holford in London; das Christkind in Signorellis großer Beschneidigung in der Nationalgalerie zu London; daselbst auch eine Madonna mit Heiligen und ein Haupt des Heilands.

wieder seinen Gönner und Freund, den Fürsten von Piombino zu besuchen. Ob dieser Besuch stattgefunden hat, ist jedoch sehr unsicher.

Der Brief ist charakteristisch für Aretino und auch für Sodoma. Denn man bekommt die Ueberzeugung, daß diese beiden — mit Recht oder Unrecht — so sehr verleumdeten Männer, in Temperament und in ihrer heiteren Lebensauffassung, so verwandt waren, daß sie einander geliebt haben müssen. Sie haben auch eine Freundschaft miteinander geschlossen, deren Erinnerung eine dreißigjährige Trennung nicht verdunkeln konnte.

Das Ableben des genialen Künstlers ließ nicht lange mehr auf sich warten.

Es wird uns lakonisch mitgeteilt in einem Brief, geschrieben von Alessandro Buoninsegna an seinen Bruder Bernardino, datiert vom 15. Februar 1549, wo es unter anderen Mitteilungen heißt: «Il Cavaliere Sodoma questa notte si è morto».

Vasari irrt also, wenn er 1554 als das Todesjahr angibt, ebenso, wenn er ihn 75 Jahre alt werden läßt, da er doch in seinem 72. Jahre gestorben ist.

Ebenso unwahr ist die ganze Tirade, womit Vasari die Vita Sodomas würdig beschließt. Erst erzählt er, daß er in Lucca eine Madonna für die Kirche San Ponziava malte, dann erzählt er, daß derselbe «stracco, povero e vecchio se ne tornò a Siena; dove non visse molto: perchè ammalato, per non avere nè chi lo governasse, nè di chi esser governato, se n'andò allo spedal grande, e quivi finì in poche settimane il corso di sua vita» [1].

Daß Sodoma in seiner letzten Lebenszeit nicht arm war, sondern in einem gewissen Wohlstand lebte, habe ich schon nachgewiesen [2].

Ebensowenig gibt es den geringsten Grund anzunehmen, daß er im Hospital und nicht in seinem Heim starb. Bei ihm war seine Frau Beatrice, die ihn nicht verlassen hatte, wie Vasari mit Unrecht insinuiert [3].

7.

Wie hat Giovann' Antonio Bazzi ausgesehen. Findet sich kein authentisches Bildnis von ihm selbst oder von anderen gemalt? Eine gewisse Anzahl von Porträts in verschiedenen Altern, werden als Effigien von ihm ausgegeben. Meiner Ansicht nach, gibt es jedoch nur ein authen-

---

[1] Nach der Uebersetzung von Janssen, a. a. O., p. 201 u. f.
[2] A. a. O., p. 398.
[3] A. a. O., p. 398.

tisches Bildnis, das ist das schon besprochene Selbstbildnis in einem der Fresken in Monte Oliveto.

Er steht da, den Beschauer übermütig anblickend, ein flotter junger Mann von 28 Jahren. Das Gesicht mit den dicken, schwarzen Augenbrauen, den schelmisch blickenden Augen, der großen dicken, stark geschwungenen Nase, den vollen sinnlichen Lippen hat gewiß kein aristokratisches Aussehen. Das kecke junge Gesicht, umrahmt von dunklen, schwarzen Locken wirkt aber doch sympathisch durch seinen Ausdruck von Sorglosigkeit und Güte. Wenn man seinen Charakter, sein Temperament, sein Leben kennt, scheint es so adäquat mit seiner Persönlichkeit, daß es Einem vorkommt, als könnte man sich ihn gar nicht anders vorstellen.

Die anderen Porträts, die als Selbstbildnisse ausgegeben werden, scheinen mir nicht allein als solche zweifelhaft, sondern auch als Werke seiner Hand.

Sie sind:

Nr. 282 in der Uffiziengalerie. Halbfigur eines bärtigen mittelalterlichen Mannes in den vierziger Jahren. Hintergrund Landschaft. Hat sehr geringe Aehnlichkeit mit dem Monte Oliveto Bildnis und scheint auch nicht von der Hand Sodomas.

Pitti Galerie Saal XI. Macht eine ähnliche sprechende Bewegung mit der rechten wie das Uffizienbildnis mit der linken Hand. Hat keine Aehnlichkeit mit Bazzi und ist nicht von seiner Hand.

Rahmen 344, Nr. 1934^{F} in den Uffizien. Zeichnung eines älteren Mannes. Hat eine gewisse Aehnlichkeit mit dem Monte Oliveto Porträt. Aber ist nicht sicher von der Hand Bazzis. Das sogenannte Selbstbildnis in dem Agostino-Bild, dem Sodoma ganz unähnlich, habe ich schon erwähnt[1].

Von den Bildnissen von anderen Künstlern gemalt, die angeblich Sodoma darstellen sollen, ist in erster Linie, das von Raphael neben sich selbst gestellte Porträt eines Zeitgenossen, in seinem Fresko der Schule von Athen in der Sala della Segnatura des Vatikans zu erwähnen. Das Bildnis hat sehr geringe Aehnlichkeit mit der kecken Jünglingsgestalt, die wir eben im Fresko des Monte Oliveto betrachtet haben, und der Künstler konnte doch hier nur drei Jahre älter sein. Vasari zufolge stellt das Porträt Raphaels Lehrer Perugino dar.

---

[1] Nicht erhalten ist das Selbstbildnis, das sich nach Vasari auf seinem Wandgemälde in S. Francesco, wovon wir nur die schon erwähnten Fragmente besitzen, befindet, sowie auch sein Selbstbildnis als alter Mann in Fresko über der Porta Pispini. Eins der Soldaten in der Auferstehung im Palazzo Pubblico hat mit Unrecht für sein Bildnis gegolten.

Wenn das Bildnis jedoch für Sodoma zu alt erscheint, dann ist es für Perugino zu jung.

Die Vermutung Springers, daß der Gelehrte, der unserem Künstler die äußere Grundlage für die Komposition geboten hat, hier abgebildet sein könnte, läßt sich nicht ganz abweisen[1].

Uebrigens ist sowohl Raphaels eignes Porträt, wie auch das seines Begleiters in so übermaltem Zustand auf uns gekommen, daß schon deshalb eine Entscheidung schwer fällt. —

Wenn man den künstlerischen Charakter Sodomas mit wenigen Worten erklären sollte, dann könnte man sagen, daß in ihm ein unbewußter, angeborener Instinkt für Schönheit mit einem großen Aneignungstalent sich vereinigten.

Er besaß ein leicht erregbares Gefühl, das er seinen Figuren mitzuteilen verstand.

Junge Mädchen, mädchenhafte Frauen, Jünglinge und Kinder darzustellen, das war sein eigentliches künstlerisches Element.

Unübertrefflich in Einzelfiguren (man erinnere sich an seine Heiligenfiguren im Palazzo Pubblico), noch glücklich, ja mitunter von meisterhaftem Liniengefühl, wenn er drei oder vier Figuren zusammengruppiert (man denke an die «Ohnmacht» [lo svenimento] der hl. Katharina in S. Domenico und an das Madonnenbild in der Kapelle des Palazzo Pubblico), dagegen unsicher und desorientiert einem Vorgang gegenüber, wo eine große Menge Figuren dargestellt werden soll. Ihm fehlt hier die künstlerische Begrenzung, die Klarheit, das Anordnungstalent, der Sinn für die Abgradung, für das Hervor- und Zurücktreten der Elemente der Komposition nach ihrer Wichtigkeit.

Besonders veranlagt war er für das Idyllische, Glückliche sowie auch für das Rührende und Schwermütige, weniger für das Herbe, Harte und Gewaltsame.

Das Dramatische ist ihm selten gelungen.

Er hatte Instinkt für das Beste in der Kunst. Leonardo, die Antike, Raphael hat er, soviel seine Assimilationsfähigkeit es erlaubte, in sich aufgenommen. Michelangelo hat er dagegen erst spät auf sich wirken lassen. Sein künstlerisches Temperament hat Aehnlichkeit mit demjenigen Raphaels. Er ist wie dieser eine anschmiegsame Natur, auch in Hinsicht auf Kinder- und Frauenschönheit konnte er mit ihm wetteifern.

---

[1] Handbuch der Kunstgeschichte. 5. Aufl. III, p. 231.

Ihm fehlt aber ganz die hohe Idealität des großen Meisters, seine Weltsymbolik und seine Fähigkeit die höchsten Aspirationen der menschlichen Natur in Bildern zu verkörpern.

Ein philosophisches Element muß man in den Werken Sodomas überhaupt nicht suchen.

Aus der griechisch-römischen Antike, die er in Rom studierte, hat er mit besonderem Talent gewußt, das griechische Element herauszuziehen. Vielleicht in höherem Grade als bei irgend einem anderen italienischen Künstler erinnern seine Gestalten und mitunter auch seine Gruppen an die beste Epoche der griechischen Kunst.

Wie Raphael ihm das Vorbild für seine Kinderschöpfungen gegeben hatte, so Leonardo für die Anmut und Süße seiner Frauengestalten.

Sein Kolorit ist, wie schon Vasari es andeutet, von der um Leonardo sich gruppierenden lombardischen Schule bedingt.

Seine Kunst ist Instinkt, daher findet sich in seinen sämtlichen Werken keine Pose. Alles was er geschaffen hat, ist aus der innersten Empfindung geboren.

Da er instinktmäßig, also fast ohne Reflektion schuf, fehlte ihm auch die Selbstkritik. Er ist daher sehr ungleich.

Man hat ihm daraus einen Vorwurf gemacht und verlangt, daß er immer auf der Höhe seiner höchsten Erzeugnisse stehen sollte.

Ihm besonders hat man die «défauts» seiner «vertus» nicht verzeihen wollen.

Selbst die eifrigsten Verteidiger Sodomas zeigen sich etwas von Vasari beeinflußt.

Das herbe Urteil des sonst im allgemeinen gerechten Kritikers kann — meinen sie — doch nicht ganz und gar auf persönlichem Unwillen beruhen.

Deshalb hat man die Schattenseiten seiner Kunst: die häufige Flüchtigkeit seiner Arbeit, seine Ungleichheit, seinen Mangel an Sinn für Komposition scharf hervorgehoben.

Als ob auch nicht andere Künstler, die hochgepriesen worden sind, Fehler gehabt haben.

Sodoma ist kein Führer in der Kunst und will es auch nicht sein. Man muß ihn nehmen, wie er ist.

Ein Glücksfall der Natur, ein heiterer, harmloser Mensch, der ohne viel Brüten, ohne viel Nachdenken, ohne viel Studium uns rein und tief empfundene Kunstwerke geschenkt hat, die uns nur Freude bereiten können, daher milde beurteilt und mit Dankbarkeit entgegengenommen werden sollten. —

Bevor ich das Kapitel über Bazzi schließe, muß ich noch seiner so hart angegriffenen, moralischen Persönlichkeit einige Zeilen widmen.

Außer seinem eigentlichen Namen hatte Bazzi, wie so viele andere italienische Künstler, einen Zunamen unter welchem er weltberühmt geworden ist.

Dieser Zuname wird in verschiedener Weise ausgesprochen und buchstabiert, aber die Weise wie Vasari ihn geschrieben, hat sich Bürgerrecht erworben.

Wie bekannt hat er in diesen Zunamen eine Bedeutung hineingelegt, welche die sittliche Lebensführung Bazzis in höchst ungünstiges Licht stellt.

Er sagt gleich im Anfang seiner Vita: «Era oltre ciò uomo allegro, licenzioso, e teneva altrui in piacere e spasso con vivere poco onestamente: nel che fare, però che aveva sempre attorno fanciulli e giovani sbarbati, i quali amava fuor di modo, si acquistò il sopranome di Soddoma»[1]. Aber es gibt, wie ich schon gesagt habe, nichts in der Lebensführung Bazzis, die wir ziemlich gut kennen, es gibt auch keine Ausschweifungen seiner Kunst, die, was auch ihr Gegenstand sei, von der edelsten Empfindung durchdrungen ist, es gibt absolut nichts, das eine solche Auslegung rechtfertigt.

Von den verschiedenen Weisen, in denen der Zuname geschrieben worden ist, nenne ich nach Cust, folgende: Sodoma, Soddoma, Sodona, Soddona, Sodone, Sogdoma, Sogdona, Sobdona, etc.

Es scheint jedoch, daß die ursprüngliche Form nicht Sodoma (oder Soddoma), sondern, wie Cesare Faccio nachgewiesen hat, Sodona gewesen ist. So hat er sich meistens selbst unterschrieben, so unterschrieb er auf den Briefen an Alfonso d'Este, Herzog von Ferrara und an Francesco Gonzaga, Markgraf von Mantua.

Mit diesem Namen bezeichnet er sich unter seinem Fresko in der Capella di Piazza. Cavaliere Giovannantonio Sodone wird er genannt in allen Briefen, die von der Signoria von Siena an den Fürsten von Piombino und an ihn selbst geschickt wurden.

Sodona schlecht und recht wird er genannt in einem Brief von Pietro Aretino.

Wie er zu diesem Zunamen gekommen ist, wissen wir nicht und hat es für uns auch kein Interesse. Es war ja allgemeine Sitte, daß die Künstler etwa als Mitglieder eines Klubs oder einer Akademie Zunamen

---

[1] A. a. O., p. 380.

bekamen und häufiger mit diesen als mit ihrem wirklichen Namen benannt wurden[1].

Die Form Sodoma erscheint erst im Frühjahr 1512 bei dem Palio, der am Feste des Beato Ambrogio Sansedoni in Siena abgehalten wurde. Der Künstler wurde mit dieser Benennung in die Liste von den Besitzern von Pferden, die am Wettrennen teilnehmen sollten, aufgeführt.

Vielleicht hat ein lustiger Umgangsgeselle Bazzis dem Zunamen diese Nuance gegeben und der heitere, alles leicht nehmende, mutwillige, zu jedem Scherz aufgelegte Künstler hat sich dies gefallen lassen, oder auch wie Cesare Faccio vermutet, diesen Namen bei dem Rennen als ein Pseudonym benutzt, um nicht gleich erkannt zu werden. Er hat nicht daran gedacht, daß diese Aenderung seines sobriquet durch den bösen Willen eines künftigen Geschichtschreibers der Kunst seinen Nachruhm in schmählicher Weise beflecken sollte.

Es scheint aber, daß erst bei dem Palio, der aus Anlaß des Festes von S. Barnabas in Florenz 1515 abgehalten wurde, wo Giovannantonio auch eintraf, sein Pferd laufen ließ und Sieger blieb, dieser neue Zuname, der wieder hier in Anwendung kam, allgemeine Verbreitung fand[2].

Vasari erzählt wie nun die Buben der Straße in üblicher Weise den Namen des Siegers: Sodoma! Sodoma! ausschrieen. «Ma avendo udito cosî sporco nome certi vecchi da bene, cominciarono a farne rumore ed a dire: Che porca cosa, che ribalderia è questo, che si gridi per la nostra città così vituperoso nome? Di maniera che mancò poco, lavandosi il rimore, che non fu dai fanciulli e dalla plebe lapidato il povero Sodoma ed il cavallo e la bestuccia che avea in groppa con esso lui»[3].

Ob es so zugegangen ist, wie Vasari berichtet, ist nicht mit Sicherheit zu ermitteln. Es ist aber sehr möglich, daß die Bürger in Florenz Unwille gegen den Fremden von Siena, den Sienesen (denn für einen solchen wurde Bazzi gehalten), der über die Florentiner gesiegt, gehegt haben[4]. Ein Kern von Wahrheit dürfte wohl in der Geschichte liegen. Jedenfalls von diesem Tag ab wurde der Künstler in ganz Italien unter dem Namen Sodoma bekannt.

---

[1] Cesare Faccio nennt den Zunamen Bazzis: «uno di quei nomignoli di officina o di scuola, senza una significazione al mondo, nè fisica nè morale, che dato una volta per celia da un compagno burlone, rimangono senz' ombra di ragione, saldati alla personalità su cui sona stati in mal punto scaraventati». A. a. O., p. 203.

[2] Es ist in der Tat nur bei diesen beiden Gelegenheiten, bis auf die zweifelhafte denunzia di bene von 1531, die wir später erörtern werden, daß er diese Benennung angewandt hat.

[3] A. a. O., p. 389.

[4] Nach Cust ist der Vorfall (wenn er überhaupt sich ereignet hat) wie schon bemerkt, viel später zu datieren.

Doch nur ausnahmsweise wurde dieser Zuname ihm in böswilliger Absicht, um ihn damit als unsittlichen Menschen zu brandmarken, gegeben. Wir kennen jedenfalls darauf nur zwei Beispiele.

Das erste ist ein lateinisches Epigramm des satyrischen Dichters Eurialo Morani d'Ascoli, dessen Anlaß die Lucretia war, das Gemälde, welches Bazzi für Leo X. schuf oder jedenfalls in den Besitz des Papstes kam und wofür er die Ritterwürde erhielt.

Es lautet so:

Nunc mihi pulchra venus Tenni dat vescier aura
Ut revocem a teneris sodoma te pueris
Sodoma pedico est: cui te Lucretia vivam
Fecit: habet nostras pro Ganimede nates.

Morani war jedoch nicht aus Siena, wenn auch das Gedicht in Siena 1516 erschien.

Wir haben keinen Grund anzunehmen, daß er Bazzi genauer gekannt hat. Das Epigramm erschien eben in den Tagen als Bazzi vom Papst als Cavaliere ernannt wurde, eine Auszeichnung, die wohl den Neid herausfordern konnte.

Das andere Beispiel ist eben Vasari selbst in seiner oft zitierten Vita.

Wir müssen jedoch auch hier erinnern, daß Vasari erst Bazzi in der zweiten Ausgabe seines Geschichtswerkes erwähnt, welches 1568 erschien, als der Künstler schon längst und auch alle seine nahen Verwandten gestorben waren.

Es ist in der Tat, was auch Padre L. Bruzza schon hervorgehoben hat, höchst unwahrscheinlich, daß die Benennung Sodoma nicht als harmloser Spitzname, sondern als Schimpfname benutzt worden ist, um seine bestialische Lebensführung zu stigmatisieren.

Ich führe die Gegengründe Bruzzas nach dem Auszug von Faccio an: «— — — — se il nomignolo avesse avuto fondamento ne' costumi, come sarebbe il Bazzi che era con esso comunemente designato e ne usava ne' suoi scritti e negli atti pubblici fuggito al rigor della legge ecclesiastica e civile, che colpivano così duramente proprio in quei tempi, per la stessa colpa a lui imputata il Bonfadio? Com sarebbe stato egli accetto a tante persone oneste ed autorevoli: papi, imperatori, principi, monaci, e cittadini cospicui di ogni ordine e classe?

Come mai tante chiese, monasteri, congregazioni laiche e religiose, l'avrebbero trascelto a dipingere quelle sacre immagini, che oggetto di culto e ispiratrice di pure e celeste affezioni, sdegnano di esser tocche

da mano turpe ed infame, e che a destare divoti affatti nel popolo, vogliono sia lontano da loro ogni men casto pensiero[1]?»

Endlich hat Cesare Faccio nachzuweisen versucht, daß Bazzi selbst durch die Unterschrift einer Denunzia di bene die Provenienz des Namens Sodoma angegeben hätte.

Es handelt von der höchst burlesken Denunzia vom Jahr 1531 (?), die wir nicht im Original, sondern nur in zwei voneinander abweichenden Kopieen besitzen.

Die eine Abschrift findet sich in Ugurgieris Pompe Senesi, die andere in Della Valles Lettere Sanesi (nach Alfonso Landi zitiert).

Ich zitiere sie nach der berichtigten Version von Alfonso Landi und Della Valle[2]:

«Dinanzi voi spettabili cittadini sopra lo fare la lira, vi si dice per me Giovan Antonio Sodoma derivaturo Sodonà quel ch'io possiede.

E prima uno horto a fonte nuova, che io lo lavoro, e gli altri lo ricogliono.

Una casa in litigio con Niccolo de' Libri — — — per mio abitare Vallerozzi.

Trovomi al presente otto cavalli: per sopranome sono chiamati caprette ed io sono un castrone a governarle.

Trovomi una scimia che ha un corvo che favella e lo tengo che insegni a parlare a un asino; tengoli in gabbia.

Un gufo per far paura a matti, un Barbagianni e del locco non vi dico niente per la scimmia di sopra.

Trovomi due pavoni, due cani, due gatti, un terzuolo, uno spargiere e sei galline con diciotto pollastrine.

E due galline moresche, e molti altri uccelli che per lo scrivere saria confusione.

Trovomi tre bestie cattive, che sono tre donne.

Trovomi poi da trento figliuoli e per traino ain vostre Eccellenze permetteranno bene che per traino honne avere di grosso.

Oltre che secondo gli statuti chi have dodici figli non è tenuto da gravezze di Comune, Pertanto a voi di continuo mi raccomando.

Bene volete.

Sodoma, Sodoma derivaturo a Sodona.»

Ugurgieri hat statt dieser Unterschrift:

Sodoma Sodoma derivatum M. Sodoma, welches, wie Faccio richtig bemerkt, keinen Sinn gibt.

---

[1] A. a. O. p. 195 u. f.

[2] Landi, Descrizione del Duomo di Siena. Della Valle Lettere Sanesi I, p. 248.

Auch hat er im ersten Passus statt Sodoma derivaturo, etc. den groben Ausdruck Sodoma di Bucaturo etc., was der Künstler, selbst im Scherz, sehr unwahrscheinlich von sich selbst gesagt haben kann.

Man kann sonst nicht leugnen, daß diese Denunzia, wenn auch von sehr zweifelhaftem Geschmack, doch voll drolligem Humor und Witz und im Geist Sodomas ist, der, wenn auch kein lasterhafter Mensch, doch Possenreißer, Spaßvogel und zu allen Tollheiten bereit war.

Wir müssen auch Faccio einräumen, daß wenn eine der Versionen echt sei, die Wahrscheinlichkeit für die Landis und Della Valles spreche. Aber sind sie nicht beide falsch, diese Versionen einer Urkunde, die in den öffentlichen Archiven in Siena nicht vorgefunden ist, die erst hundert Jahre nach dem Tod des Künstlers aufgetaucht ist, und von der man früher nichts gewußt hat?

Cust bezweifelt die Echtheit und, wie mir scheint, nicht mit Unrecht.

Doch wir brauchen diese Denunzia auch nicht.

Nach allem, was wir ermitteln können, involviert der zufällige Spitzname Sodomas kein Urteil über die sittliche Lebensführung seines Besitzers.

Der Verfasser dieser Schrift hat sich daher auch nicht ängstlich abgehalten, wie mehrere Verfasser der neueren Zeit, den Künstler mit diesen Zunamen, worunter er berühmt geworden ist, zu bezeichnen. Der Ausdruck ist harmlos: zarte Gemüter, die in ihrem Kunstgenuß, nicht durch das Bewußtsein gestört werden wollen, daß die Kunstwerke, welche sie bewundern, von der Hand eines unwürdigen Menschen stammen, können sich beruhigen. Es gibt keinen zureichenden Grund anzunehmen, daß der Künstler, der ein sinnliches Liebesverhältnis in der unschuldigsten, heitersten, reinsten Weise geschildert hat, wie Sodoma in der Hochzeit Alexanders und Roxane, der in dem hl. Sebastian von Camollia den höchsten Ausdruck von Gottesergebenheit im Schmerz gefunden hat, der in dem Hinsinken der hl. Katharina eine Gruppe geschaffen hat so fein empfunden, so melodisch in der Linienführung, daß sie an Werken der höchsten Kunstblüte der griechischen Kunst anklingt, ein niedrig gesinnter, frecher, lastervoller Mensch gewesen sei.

Der Einfluß, welchen Bazzi auf die sienesische Malerschule des 16. Jahrhunderts ausgeübt hat, ist bedeutend gewesen.

Die beiden hervorragendsten Künstler nach ihm, Beccafumi und Gerolamo del Pacchia, haben vielfach seinen Einfluß erfahren. Beccafumi hat, wie schon Vasari erzählt, eine Zeitlang bei Bazzi gelernt, um sich

in der Zeichenkunst zu perfektionieren, Girolamo del Pacchia hat ihn nachgeahmt, wie unter anderen seine Fresken im Oratorium von S. Bernardino bekunden. Eigentliche Schüler hat Bazzi nur wenige gehabt, und darunter befindet sich keiner, der in der Kunstgeschichte seiner Vaterstadt eine größere Rolle gespielt hat.

Der bedeutendste dürfte Bartolommeo Neroni, il Riccio der Sodomas Tochter Faustina heiratete, gewesen sein.

Das Geburtsjahr Neronis kennen wir nicht. Nach Milanesi ist er wahrscheinlich in Florenz geboren, ist aber ganz und gar als sienesischer Künstler zu betrachten. Er hat sehr viel gearbeitet. Wer darüber Auskunft wünscht, den weise ich auf den Abschnitt über Neroni im Commentario alla Vita del Sodoma von Milanesi, in dessen Ausgabe von Vasari VI, p. 412 hin.

Von ihm befindet sich in unserer Galerie eine große Krönung Mariä (Nr. 444), sehr beeinflußt von Sodoma, doch sehr kalt im Kolorit und im ganzen unerquicklich. Auf der einen Seite Santa Lucia und San Francesco, auf der anderen Santa Katharina von Alexandria und San Hieronymus.

Zu diesem Bild eine Predella in zehn Abteilungen, Nr. 447.

Das Altarbild befand sich früher in S. Francesco in Asciano.

Andere Bilder von Neroni sind zwei Pilastri mit Heiligenbildern geschmückt (alte Nr. 1 und 48, Saal X) und ein großes buntes mit Figuren überfülltes Bild: Das Paradies (alte Nr. 3, Saal X).

Endlich wird ihm auch ein kleines recht anziehendes Bild zugeschrieben: Die thronende S. Ursula von ihren Jungfrauen umgeben (Nr. 292).

Riccio hat in seiner Jugend 21 Szenen aus den Fresken Bazzis in Monte Oliveto en miniature gemalt. Sie werden jetzt im Palazzo Bianco in Genua aufbewahrt.

Sein ansprechendstes Bild: ein Stendardo in S. Maria degli Angeli zu Siena scheint der Aufmerksamkeit der Forscher entgangen zu sein.

Riccio starb im Juni 1571.

Girolamo Magagni — Giomo del Sodoma genannt — ist ein geistloser Nachahmer des Meisters, der sich am meisten dadurch bekannt gemacht hat, daß er während des Krankenlagers Bazzis im Hospital von Santa Maria Nuova in Florenz im Jahr 1527, sich aus dem Atelier des Meisters in Siena, einer großen Menge Gegenstände bemächtigte, was Anlaß zu einem Prozeß gab [1].

---

[1] Darüber findet sich ein Inventarium im Arch. Nat. Prov. Siena. Abgedruckt bei Cust, p. 304.

Magagni ist in unserer Galerie mit einem schwachen, schwärzlichen Madonnenbild mit rußigen Schatten (Nr. 351) vertreten[1].

Lorenzo Brazzi, il Rustico genannt, ein anderer Schüler von Sodoma, hat 1554 und 1568 Deckengemälde in der Loggia di Mercanzia gemalt. Uebrigens ist sehr wenig von ihm bekannt und er ist mit keinem Gemälde in unserer Galerie vertreten.

Giovanni Maria Tucci von Piombino, der auch in Schülerverhältnis zu Sodoma gestanden hat, können wir nichts mit Sicherheit zuschreiben.

Ich habe schon früher: die garzoni Bazzis in Monte Oliveto: Vincentio, der gewiß mit Recht von Cust mit Vincenzo Tamagni identifiziert wird und Michelangelo Anselmi erwähnt.

Melchion und Marchionne sind nur Namen für uns.

Auf Matteo Balducci, der urkundlich als Schüler Bazzis bezeichnet ist, komme ich später zu sprechen.

---

[1] Milanesi nennt von ihm ein Altarbild in der Chiesa de Camaldolensi alla Rozza, jetzige Confraternita di Santa Mustiola und San Crispino. A. a. O., p. 409.

IV.

GEROLAMO DEL PACCHIA, der Sohn eines ungarischen Kanonengießers, Giovanni delle Bombarde genannt, der von Agram gekommen war, und im Jahre 1470 sich in Siena niederließ, wurde am 4. Januar 1477 geboren[1]. Sein unglücklicher Stern wollte, daß er in derselben Epoche, wie der nur drei Jahre ältere Pacchiarotti lebte, was für ihn verhängnisvoll wurde, sowohl während seines Lebens, wie nach seinem Tod. Welchem Maler Apollonia di Antonio, die Mutter Girolamos, nachdem der Vater schon ein Jahr nach der Geburt des Knaben gestorben war, den kleinen Sohn in die Schule gab, wissen wir mit Sicherheit nicht zu sagen.

Gewöhnlich wird Bernardino Fungai als sein Lehrer genannt. Da Bernardino um diese Zeit der angesehenste Maler in Siena war, hat die Annahme eine gewisse Wahrscheinlichkeit für sich. Es gibt jedoch hierfür keine Ueberlieferung, auch läßt sich in seinen Bildern, noch weniger als in denen Pacchiarottis, eine deutliche Einwirkung von der Art und Weise Fungais erkennen. Freilich ist kein einziges Frühwerk mit Sicherheit nachzuweisen.

Das mächtige Altarbild in der Carmine mit der Himmelfahrt Christi ist wohl eines der frühesten Bilder, das auf uns gekommen ist. Hier scheinen Perugino und Pacchiarotti um die Herrschaft zu streiten. Die Gestalten, die in diesem figurenreichen Gemälde sich drängen, muten an wie perugineske Typen, die aus dem Gleichgewicht gekommen sind und jetzt berauscht herumtaumeln. Aber woher ist diese übertriebene, manierierte Bewegtheit gekommen? Zweifellos von Pacchiarotti, mit dem er frühzeitig in Verbindung gekommen sein muß (Taf. XXXVI, 2).

---

[1] Archivio della Commità di Siena. Registra de' battezzati.

Das Bild ähnelt dadurch so sehr diesem Meister, daß es bis vor kurzem, wie eben erwähnt, fast einstimmig und von den besten Kennern als ein Werk Giacomos betrachtet worden ist. Wenn auch sehr verschieden in der Komposition, mahnt es doch im höchsten Grad an das große Bild von Giacomo in unserer Galerie.

Wir begegnen in diesem Gemälde außer der manierierten Bewegtheit der Gestalten, denselben gewaltsamen und verdrehten Körperstellungen, demselben nichtssagenden, kalligraphischen Schwung der Draperien.

Christus, der in einer mit Cherubim besetzten Mandorla und von musizierenden Engeln umschwärmt zum Himmel steigt, ist mit seinen im Tanzschritt gestellten Füßen und affektierten Körperstellung nicht viel besser als der unwürdige Heiland Pacchiarottis.

Die Zuschreibung dieses Bildes an Pacchiarotti kann als ein Ueberbleibsel betrachtet werden aus der gar nicht sehr fernen Zeit, da Pacchias und Pacchiarottis Werke in einen Haufen zusammengeworfen und alle dem Letztgenannten zugeschrieben wurden. An dieser Konfusion ist Vasari unschuldig, der in der Vita Sodomas Gerolamo del Pacchia erwähnt und ihm ganz richtig einige Fresken in San Bernardino zuschreibt, aber sonst weder über Pacchia noch Pacchiarotti Kunde gibt. Sie geht auf spätere Schriftsteller wie Ugurgieri zurück. Der so konstruierte Künstler wurde dann in den Himmel erhoben. In Naglers Künstlerlexikon findet man zum Beispiel nur fünf Zeilen über Pacchia, ohne daß ein einziges seiner Werke genannt würde, während Pacchiarotti ausführlich erwähnt wird. Ueber diesen letzteren heißt es:

«Es zeigen sich in seinen Werken Figuren und Köpfe von solcher Lieblichkeit und so schönem Antlitz, daß, wie Lanzi versichert, einige Kenner sie für Werke jenes großen Künstlers der idealen Schönheit (Raphael) gehalten haben.»

Diese Bemerkung hat trotz ihrer Uebertreibung offenbar Bezug auf einige Köpfe und Gestalten bei Pacchia, den auch Lanzi mit Pacchiarotti zusammenwarf. Die Werke, die im Künstlerlexikon Naglers dem letzteren zugeschrieben werden, gehören alle dem ersteren.

Im Carminebilde zeigt sich der Einfluß Peruginos besonders in den Engeln und Cherubim, sowie unten in der Madonna. Es ist namentlich diese sehr empfundene, ja rührende Gestalt der hl. Gottesmutter, die im Bilde als «the redeeming feature» betrachtet werden kann.

Nach Pietro Rossi [1] war Perugino schon am Schluß des Quattrocento in Siena tätig.

---

[1] Il Sodoma nell' Arte Senese. Bullettino Senese di Storia Patria. Anno X, p. 313.

Doch selbst wenn das nicht der Fall gewesen ist, lag Umbrien nicht so fern von Siena, sodaß Girolamo, der schon als Jüngling das Herz voll Reiseblut hatte, sich nicht schon in Perugia mit einigen Werken des berühmten Meisters bekannt gemacht haben konnte.

Ich vermute, daß von den uns erhaltenen Werken von Gerolamo, die Himmelfahrt in der Carmine das früheste ist. Im Jahre 1500, in 23. Jahr, ist er nämlich schon in Rom, was urkundlich bezeugt ist[1].

Es ist wenig wahrscheinlich, daß er, nachdem er sich mit den Kunstschätzen, die schon damals in reicher Fülle in der ewigen Stadt zu sehen waren, bekannt gemacht hatte, sich von einem Pacchiarotti in diesem Grad beeinflussen lassen konnte.

Erst 1508 begegnen wir ihm wieder in Siena, in welchem Jahr er ein, jetzt verschollenes, Altarbild für das Kloster von Pontignana gemalt hat.

Nicht lange nach seiner Rückkehr nach Siena dürfte er die große Krönung Mariä in S. Spirito gemalt haben (auch auf der Mostra 1904). Das Bild ist gewiß nicht frei von Pacchiarottischen Reminiszenzen, aber daneben schlägt dem Beschauer auch ein Hauch von Rom, von der großen Kunst der Raphaelischen Schöpfungen entgegen.

Auf leichtem Gewölk, worauf lebhafte mutwillige Engelkinder herumtummeln, thront neben dem Heiland die Himmelskönigin. Demütig senkt sie den Kopf während der göttliche Sohn ihr die Krone aufsetzt. Der hl. Geist schwebt über dem Paare, Patriarchen und Sibyllen schauen von oben herab, während jubelnde Engelmusik den Raum erfüllt.

Unten eine weit ausgedehnte reiche Landschaft.

Hier kniet Petrus in Entzückung emporschauend, zwischen dem gleichfalls knieenden Johannes dem Täufer in strenger Profilstellung und Paulus, der den Beschauer mit vollem Ernst betrachtet[2].

In unserer Galerie, deren Bilder uns ja hier vorzugsweise beschäftigen, ist Gerolamo äußerst karg vertreten. Das einzige Bild von Bedeutung ist das große Altarwerk Nr. 406 (alte Nr. 7, Saal X) mit einer Doppeldarstellung der Verkündigung und der Heimsuchung (Taf. XXXVII, 2).

Vor einer luftig gewölbten Pfeilerhalle hat sich der Engel Gabriel eben niedergelassen und steht plötzlich vor der erschrockenen Jungfrau, die hier wiedereinmal die scheue Bewegung Marias in der von den

---

[1] Sieh Commentario alla Vita del Sodoma von Gaetano Milanesi. Le Vite ecc. Tomo VI, p. 432.

[2] Milanesi (Commentario alla Vita del Sodoma p. 429) nennt die schon erwähnte Madonna mit den Heiligen Petrus, Bruno und Katharina im Jahre 1508 gemalt für die Certosa zu Pontignano; ein Gonfalone für die Compagnia di San Bernardino presso San Francesco wurde 1511 gemalt und später für dieselbe Brüderschaft eine Totenbahre, die später nach Rußland verkauft wurde.

Sienesen nie vergessenen Verkündigung von Simone Martino und Memmi wiederholt. Den allerersten Moment der Bewegung hat der Maler dargestellt. Das Gewand des Engels hat noch nicht Zeit gehabt ruhig herabzufallen, sondern schwellt noch von der stürmischen Bewegung des Engels.

Im verkündigenden Engel finden sich noch Reminiszenzen an Pacchiarotti. Diese zeigen sich nicht allein im unedlen Kopftypus mit der großen, vorgebogenen Stirn, kleiner Stumpfnase und zurückweichenden Kinn, sondern auch in den etwas kalligraphisch geschwungenen Gewandungen und in dem steif flatternden stark geknickten Spruchband. Die Jungfrau, die rechts sitzt und bei der unerwarteten Erscheinung des Himmelsboten sich in angstvoller Bewegung scheu umwendet, während sie doch einen neugierigen Blick auf den Engel wirft, ist wie gesagt, von Simone Martinos berühmtem Bilde inspiriert. Es ist dieselbe Idee, die in seinem Bild zum Ausdruck kommt, die hier in bürgerlicher, prosaischer Uebersetzung erscheint. Die vordere Hauptszene mit der Verkündigung steht gegen die gleich zu besprechende Darstellung im Oratorium von San Bernardino sehr zurück. Das Kolorit ist unharmonisch und crude, hartes Grün und schreiendes Rot dominieren. Die beiden Vordergrundsfiguren stehen hart im Raum ohne Atmosphäre. Eine plastisch reizende Gestalt ist jedoch die Jungfrau, die, indem sie sich in ihren Mantel zu verbergen sucht, Gelegenheit findet die feingeformten Hände in reizender Weise zu zeigen. Das schöne Antlitz der Madonna, mit dem feinen, ausdrucksvollen Oval scheint von Sodoma inspiriert.

Durch die Bögen der Pfeilerhalle, welche sich vor einer duftigen Landschaft öffnet, erblickt man die Begegnung Marias mit Elisabeth. Der Maler hat so diese beiden Vorgänge, welche in der Heiligen Schrift unmittelbar nacheinander folgen, in ein Bild zusammengefaßt. In dieselbe bürgerlich-prosaische Verkleidung sieht man hier das bekannte Gemälde von Albertinelli (jetzt in den Uffizien) transformiert.

Auf den Kapitälen der Pfeiler sitzen zwei nackte, dicke Engelputten, welche damit beschäftigt sind die Draperien des Baldachins zurückzuschlagen. Diese dicken, drolligen Kinder erinnern an Fra Bartolommeo.

Im ganzen ein der großen Kunst sehr fernstehendes aber dennoch reizvolles Bild, das nicht am wenigsten durch die freiräumige luftige Pfeilerhalle und die duftvolle, in rosa Tönen gebadete Landschaft, das Auge ergötzt.

Das Gemälde stammt aus S. Spirito. Es wurde im Jahre 1518 für die Kapelle des Giacomo di Ser Guglielmo Tantucci gemalt und zeigt, daß der Maler in diesem Jahr in Florenz Gelegenheit gehabt hat die Werke Mariotti Albertinellis und Fra Bartolommeos zu studieren.

Die Verkündigung im Vordergrunde hat der Meister, wenig variiert, nocheinmal in dem Doppelgemälde aus der Kirche von Sarteano (in der Mostra unter Nr. 941, 942) gemalt.

Der Engel ist hier etwas weniger in der Art Pacchiarottis. Die Landschaft ist fein empfunden in rosigem Licht.

In unserer Galerie befindet sich sonst nichts von Gerolamo, jedenfalls nichts von Bedeutung.

Die Madonna zwischen dem Täufer und S. Antonio von Padua (Nr. 433) ist vielmehr von Gerolamo Genga, und eine andere ihm zugeschriebene Madonna (Nr. 448), ist so schlecht erhalten, daß die Autorschaft nicht mit Sicherheit zu bestimmen ist. Ihm nahestehend ist die von Sodoma beeinflußte kleine Madonna im Saal VIII Nr. 355. Sie wird im Katalog Maniera di Pacchiarotti genannt.

Die bedeutendsten Werke Gerolamos befinden sich nicht in unserer Galerie. Man muß sie in San Cristofano, im Oratorium von San Bernardino und in Santa Catarina in Fontebranda aufsuchen.

Im ruhigen Aufbau der einfachen, symmetrischen Komposition, in stiller und tiefer Wirkung erinnert die Altartafel in San Cristofano an Fra Bartolommeos hieratisch wirkungsvolle und ruhige Kirchenbilder.

Auf hohem Renaissancethron sitzt die sanfte Gottesmutter, das nackte, den Beschauer anlächelnde Kind auf ihrem Schoß haltend. Die ernsten Gestalten der heiligen Paulus und Bernhard stehen zu jeder Seite des Throns.

Oben zwei an Fra Bartolommeo erinnernde Flügelputten, welche die schweren Draperien auseinander halten. Im feinen Oval des sanften Madonnenantlitzes und in dem lebhaften lächelnden Kind macht sich Sodomas Einfluß sichtbar geltend.

Das reiche, tiefe Kolorit, die zarte Landschaft vollendet den Eindruck von tiefem Frieden, der aus diesem Bilde spricht. Auch dies Werk, gewiß das vollendetste Altarbild, welches Pacchia gemalt hat, wurde früher dem Pacchiarotti zugeschrieben (Taf. XXXVIII, 1).

In dieselbe reiche Epoche seines Kunstlebens, in der die beiden letztgenannten, bedeutenden Altartafeln geschaffen wurden, gehören die Fresken im Oratorium von San Bernardino (um 1518).

Er arbeitete hier zusammen mit Sodoma und Beccafumi. Zu beiden Seiten des Altars hat er die Verkündigung groß gemalt. Beide Figuren, namentlich die Jungfrau, haben den großen und breiten Schwung der goldenen Zeit. Man merkt, daß er in Rom gewesen ist und Raphael studiert hatte (Taf. XXXVIII, 2).

An die linke Wand hat er die Geburt Marias gemalt. Wenn man bei der Verkündigung sich nach Rom versetzt fühlt, glaubt man sich hier

in Florenz. Namentlich ruft die Darstellung Pacchias die Fresken im Vorhof der SS. Annunziata ins Gedächtnis. Unter ihnen namentlich die Werke Andreas del Sarto, der ja hier auch seine berühmte Geburt Mariä an die Wand gemalt hat. Die Aehnlichkeit ist augenscheinlich. Es ist kein Zweifel, daß Gerolamo sich für dieses um 1512 geschaffene Meisterwerk von Andrea hat inspirieren lassen, ja, daß er es zum Teil nachgeahmt hat. In beiden Fresken liegt die heilige Wöchnerin fast in derselben Stellung im Bett, bei Andrea auf der rechten, bei Gerolamo auf der linken Seite im Bilde. Die beiden üppigen Frauengestalten im Vordergrunde bei Andrea kommen auch bei Gerolamo vor, während sie aber bei Andrea nach rechts, sind sie bei Pacchia nach links gewandt, so kommt auch das Mädchen, welches Geschirr mit Essen und Trinken auf einem Präsentierteller hereinbringt, fast identisch bei Gerolamo, wenn auch auf der entgegengesetzten Seite, zum Vorschein. Gerolamo hat also vieles aus der Komposition Andreas genommen und dieses im Gegensinn für sein Fresko benutzt. Die Waschung des Kindes ist bei Pacchia verschieden dargestellt, das Trocknen der Linnen beim Feuer kommt bei ihm nicht vor. Der hl. Joachim, der bei Andrea ganz im Hintergrund sitzt, steht bei Pacchia groß und plump im Vordergrunde (Taf. XXXIX, 1).

Der Vergleich der beiden Fresken fällt im hohen Grad zu Ungunsten Pacchias aus. Während die Komposition bei Andrea sich rhythmisch hebt und senkt, kommt von dieser Eurhythmie der Linien bei Pacchia gar nichts zum Vorschein. Seine Personen sind auch gar nicht bei der Sache, sondern sie drehen ihre Köpfe nach allen Richtungen. Während sie sich neugierig umwenden, lächeln sie kokett und erinnern schon sehr an die volle Dekadence des Pietro da Cortona (Berettini). In demselben Oratorium gehört ihm noch die Einzelfigur des hl. Bernhard, die mit Unrecht Sodoma zugeschrieben ist. (Siehe Milanesi. Documenti Senesi III, p. 60.)

Zu seinen besten Werken gehören die drei Fresken aus dem Leben der hl. Katharina, die er im Oratorio dell' Oca in S. Caterina in Fontebranda malte: die Heilige an der Leiche der hl. Agnes ist von rührender Schönheit, auch der Besuch bei dem kranken Matteo di Cenni und der Mordanfall auf die Mönche sind vortrefflich komponiert und voll dramatischen Lebens.

In Siena befinden sich noch in San Donato und San Gerolamo Werke von ihm.

Crowe und Cavalcaselle schreiben ihm noch als Frühwerk das Fresko mit der Hochzeit zu Kana in der Lünette rechts in San Giovanni zu Siena zu. Von der Richtigkeit dieser Zuweisung bin ich nicht ganz überzeugt.

Außerhalb Sienas begegnen uns sehr selten Werke von Pacchia.

In der Pinacoteca zu Turin befindet sich eine Madonna, in den Galerien von Berlin und Budapest je ein Gemälde, und in der Alten Pinakothek zu München zwei Gemälde von ihm[1].

Gerolamo ist ein Ekletiker. Er hat es verstanden sich mit großem Geschmack beeinflussen zu lassen.

Eindrücke aller Art, aber immer von höchster Qualität, hat er ohne große Selbständigkeit zu besitzen in sich aufgenommen und mit seinem bedeutenden malerischen Talent verwebt. In Florenz hat er Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto ihre besten Wirkungen abgelauscht, in Rom hat er zu Füßen Raphaels gesessen, in Siena wurde Sodoma sein Vorbild. So hat er vieles in sich vereinigen können, nur eines hat ihm gefehlt: die persönliche Note.

Durch sein bedeutendes malerisches Talent gelang es ihm nicht selten den Beschauer zu illudieren und sich als großen Meister aufzuspielen.

Um wirklich groß zu sein hat ihm aber das Wichtigste gefehlt.

In einer Hinsicht hat er doch Hervorragendes geschaffen, nämlich im Landschaftlichen.

Bei ihm, sowohl auch bei den noch zu erwähnenden Brescianino, Balducci und Beccafumi, zeigt die Landschaft einen neuen, eigentümlichen Charakter.

So in der Verkündigung unserer Galerie blickt man weit hinaus über eine mit saftvollem Gras bedeckte Weide, die am Horizont von den harmonischen Linien niedriger Gebirge begrenzt ist. Die Ferne zeigt rosa Töne. Alles ist in Duft aufgelöst. Eine ähnliche Wirkung werden wir später in einem Altarbild bei Andrea del Brescianino finden, wo alles in blauer Luft schwimmt.

Wie aber früher angedeutet hat Gerolamos Verhältnis zu Giacomo Pacchiarotti die unglücklichsten Folgen sowohl für seine persönliche Kunstentwicklung wie auch für seinen Nachruhm gehabt. In seiner Frühzeit kam Gerolamo unter die Herrschaft des malerisch wenig begabten, aber stark persönlichen Pacchiarotti, dessen künstlerischer Stil mehr und mehr in ärgsten Manierismus ausartete. Es dauerte sehr lange bis Gerolamo sich von diesem unglücklichen Einfluß, der seinen frühen

[1] Milanesi erwähnt ein Fresko, das er im Jahre 1521 für Carlo Piccolomini in der Villa di Radi di Creta malte und daselbst noch in ziemlich guter Erhaltung sich vorfindet. Ed. Milanesi. Vasari VI, p. 430. Note.

In englischen Privatsammlungen ist ihm neuerdings zugeschrieben worden. ein Tondo mit einer Madonna bei Sir Hubert Parry, Bt., eine Venus bei Sir Herbert Jekyll (früher in der Koll. Graham), eine Madonna bei Sir Martin Conway, die alle in der Londoner Ausstellung von Sienesischer Kunst, 1904 zu sehen waren.

Werken das Gepräge verlieh, welches bis vor kurzem sie als Werke Pacchiarottis erscheinen ließen, befreien konnte.

Ja, die Künstlerpersönlichkeit Pacchias verschwand ganz und ging lange Zeit spurlos in der Pacchiarottis unter; selbst einige der späteren Werke, in welchen doch der reinigende Einfluß von Rom und Florenz die manierierten Züge Giacomos ausgelöscht hatte, zum Beispiel sein Altarwerk in S. Cristofano, wurde wie schon erwähnt, auf Pacchiarottis Namen getauft.

Doch nicht allein als Künstler, auch als Bürger und Mensch, wurde ihm seine Relation mit diesem unruhigen und gährenden Geist gefährlich. Noch im Jahre 1533 wurde er durch Pacchiarotti in den gefährlichen Klub, Academia de' Bardotti genannt, hineingelockt[1]. Als die Gesellschaft der Bardotti im Jahr 1535 ihren Untergang fand, verschwand unser Maler ganz vom Schauplatz und man hat von ihm später nichts näheres mehr gehört. Nach Giulio Mancini[2] soll er nach Frankreich geflüchtet sein. Dort soll er an der Ausschmückung des Schlosses von Fontainebleau teilgenommen haben, eine Annahme, die sich bis jetzt noch nicht bestätigt hat.

Milanesi hat die urkundlichen Nachrichten über das Leben Gerolamos del Pacchia chronologisch zusammengestellt[3]. Davon führe ich das Wichtigste an:

1477. 4. Januar geboren. Seine Eltern waren der «Bombardiere» Giovanni di Giovanni von Zagrab in Ungarn und Apollonia del Zazzera.

1500 war er schon in Rom.

1508 malte er für die Certosa in Pontignano ein Altarbild.

1510. 5. September wurde er dazu berufen zusammen mit anderen Malern ein Altarbild von Perugino abzuschätzen.

1511 malte er ein Gonfalone für die Compagnia von San Bernardino in Siena.

1511. 16. März, heiratete er Caterina di Gerolamo.

1515. Malte er in San Bernardino.

1515. 11. August. Schätzte er zusammen mit Beccafumi das Fresko, welches Girolamo di Benvenuto für die Compagnia von Fontegiusto gemalt hatte, ab.

1518. Malte er das Altarbild für die Tantucci in Santo Spirito, jetzt in der Akademie.

---

[1] Vergl. Vasari. Ed. Milanesi VI. Commentario alla Vita del Sodoma p. 431 und Crowe e Cavalcaselle, History of painting in Italy. Vol. III. p. 383.

[2] Siehe sein Manuskript in der Bibliothek zu Siena: Ragguaglio delle cose di Siena.

[3] A. a. O., p. 432.

1519. Malte er ein Altarbild für die Compagnia di San Bastiano in Camollia.

1521. Malte er eine Sänfte (cataletto) für dieselbe Gesellschaft.

1521. Malte er ein Fresko in der Villa di Radi von Creta für Carlo Piccolomini.

1531. Wurde er Mitglied der Gesellschaft de' Rozzi.

1533. Wurde er Mitglied der Gesellschaft der Bardotti.

V.

1.

ANDREA PICCINELLI, BRESCIANINO genannt und Matteo Balducci, waren beide nicht in Siena geboren. Doch, durch ihre lange Wirksamkeit hier und durch die Einflüsse, die sie hier beeinflußten, können sie mit einem gewissen Recht als sienesische Maler betrachtet werden.

Andrea del Brescianino stammt, wie sein Zuname es schon andeutet, aus Brescia. Sein Vater, der Tanzmeister Giov. Ant. di Tommaso de' Piccinelli, kam im Jahr 1505 nach Siena um seine Kunst hier auszuüben. Die beiden Söhne, Andrea und Rafaello, scheinen ihm zuerst beigestanden, aber später sich der Malerei gewidmet zu haben (Vasari, Ed. Milanesi, VII, p. 9, Note). Von urkundlichen Notizen gibt es sehr wenig über ihn. Es gibt eine aus dem Jahre 1507, wonach er mit einem Baptista di Fruosino zusammengearbeitet haben soll[1]. Danach konnte er wohl nicht viel später als 1485 geboren sein.

Im Jahre 1524 hat er zusammen mit seinem Bruder Rafaello eine Taufe Christi für San Giovanni gemalt. Es ist wohl dieselbe, die sich gegenwärtig in der Opera del Duomo befindet.

Bedeutend feiner ist Andreas Altarbild, Nr. 409 in unserer Galerie Die Madonna thront hoch; auf ihrem Schoß steht das göttliche Kind ein Vögelchen in der Hand haltend. Auf den Stufen des Thrones und vor demselben knieen in strenger Symmetrie, rechts die hhl. Benediktus, Domenikus und Katharina von Siena, links der Erzengel Michael und die hhl. Maria Magdalena und Hieronymus. Das Bild hat gelitten,

---

[1] Milanesi, Doc. Sen. III, p. 32. Wohl derselbe wie Giov. Batt. Giusi. Siehe Vasari. Ed. Milanesi VII, p. 9. Note.

namentlich durch den Abfall der Farben. Es wirkt doch noch sehr durch eine gewisse Innerlichkeit der Gestalten und einen großen Ernst.

Zu diesem Bilde gehört noch eine Predella (Nr. 408) in vier Abteilungen: Verkündigung, Geburt Christi, Kreuzigung und Himmelfahrt Christi. Diese Kleinbilder zeugen von einer echten malerischen Begabung. Namentlich ist das Landschaftliche sehr duftig behandelt, mit überraschenden Abtönungen des Lichtes, ganz weicher Atmosphäre, großer Feinheit der Valeurs. In der blumigen Harmonie der Farben kommt er Andrea del Sarto nahe.

Nach dem Katalog ist dies Altarbild das einzige Gemälde, das von sein Brescianino in unserer Galerie zu finden sein soll. Das ist jedoch, meines Erachtens, nicht der Fall.

Im Saal XI, wo die meisten nicht sienesischen Gemälde ihren Platz gefunden haben, befinden sich zwei Heiligenbilder, die ursprünglich wohl Flügel zu einem Altarbild gebildet haben. Sie stammen aus dem Kloster von Santo Spirito und stellen Maria Magdalena (Nr. 451) und Katharina von Aegypten dar. Das letztgenannte zeigt die Bezeichnung: † 1512.

Die Bilder werden im Katalog Fra Bartolommeo zugeschrieben. Morelli schreibt sie dagegen Albertinelli zu.

Meiner Ansicht nach dürften sie jedoch beide von unserem Andrea del Brescianino sein, wenn auch von Fra Bartolommeo oder dessen Mitarbeiter Albertinelli inspiriert. Hierauf deuten die oliven Schatten in der Karnation, die Form und Bewegung der Hände, sowie auch der Fall der Gewandungen.

In Siena begegnen uns sonst wenige Werke von Brescianino.

Das Bild aus San Giovanni, jetzt in der Opera del Duomo, die Taufe Christi, welches er zusammen mit seinem Bruder Rafaello gemalt hat, habe ich schon erwähnt. Es ist eine schöne monumentale Komposition, aber kalt im Kolorit und zu schwarz in den Schatten.

Ein Frühbild von ihm befindet sich in San Bernardino: Maria mit dem Kinde zwischen den hhl. Bartolommeo und Ansano. Hier fehlt noch der Sfumato. Es ist sehr rot in der Karnation und auch in den Gewandungen. Die Finger laufen spitz zusammen (Taf. XXXIX, 2).

Endlich befinden sich im Palazzo Saracini und in der Kollektion Palmieri-Nuti einige Kleinbilder von Brescianino.

In der Mostra Senese 1904 befand sich nur ein einziges Gemälde von ihm, das ihm jedoch gar nicht zugeschrieben, sondern abwechselnd Schule Raphaels und Florentiner Schule genannt wurde. Es stellt die Madonna mit dem auf ihrem Schoß stehenden Christkind dar. Das Antlitz der Gottesmutter von schönem, vollem Oval. Ganz erfüllt von

Mutterfreude blickt sie nieder, während sie das lächelnde Kind zärtlich in ihren Armen hält. Die ganze Behandlung sehr charakteristisch für Brescianino[1]. Das Bild gehört in die Kollektion Ugurgieri.

In San Lorenzo a Bibbiano in der kleinen Stadt Buonconvento, nicht weit von Siena, befindet sich ein für ihn charakteristisches Bild, das deutlich zeigt mit welcher Grazie er die verschiedensten Einflüsse zusammenzuschmelzen vermochte, ohne seine Eigenart zu verlieren. Es stellt die sitzende Madonna mit dem säugenden Kind auf ihrem Schoß zwischen dem Täufer und dem hl. Hieronymus dar. In diesem Bild befinden sich Elemente von den verschiedenen Faktoren, die seine Kunst beherrschten vereinigt: von Sodoma, dessen Einfluß kein Sieneser dieser Epoche sich ganz entziehen konnte, von seinen Zeitgenossen in Florenz und von dem von ihm besonders bewunderten Raphael Sanzio.

An diesen letzten erinnert das feine Oval seiner sanft niederblickenden Gottesmutter, während der Kopf des jugendlichen Täufers, wie Lucy Alcott, die das Verdienst hat zuerst auf das Bild aufs neue hingewiesen zu haben[2], es richtig bemerkt, an Andrea del Sarto anklingt.

Außerhalb Sienas und seinem Gebiet begegnen uns noch viel seltener Bilder von Brescianino.

Eine Madonna mit Heiligen und Engeln, sehr charakteristisch für den Meister, befindet sich in den Uffizien zu Florenz.

In der Gemäldegalerie von Turin sieht man eine hl. Familie, eine andere in der Akademie Albertinelli daselbst. Der Cicerone täuscht sich, wenn er die Zuschreibung an Franciabigio für die Venus in der Galerie Borghese als einen Irrtum erklärt und sie dem Brescianino vindiziert. Das Gemälde kann nur von dem Florentiner sein (8. Aufl. III, p. 820).

Außerhalb Italiens haben nur die Galerien zu Berlin, München und Glasgow (Bacchiacca zugeschrieben) je ein Bild von ihm. Auch ein Bildnis im Musée Fabre in Montpellier, Raphael zugeschrieben, ist vor kurzem unserem Meister zugewiesen worden (B. Berenson).

Im British Museum befindet sich ein sehr bewunderter Karton mit einer sehr raphaelischen Madonna. In einem Aufsatz in der Gazette des Beaux-Arts 1897 hat B. Berenson versucht, diese schöne Zeichnung unserem Brescianino zuzuweisen.

---

[1] In einem Bericht über die sienesische Ausstellung von Mary Logan in der Gazette des Beaux-Arts als Brescianino richtig erkannt und abgebildet. Gaz. des Beaux-Arts 1904, II, p. 213.

[2] Siehe den Artikel: Un dipinto inedito del Brescianino. Rassegna d'Arte 1904, p. 56, wo Reproduktion. Das Bild wurde zuerst von Gaetano Milanesi als ein Brescianino erkannt. Es wurde seltsamerweise früher Peruzzi zugeschrieben.

Sie stimmt fast genau überein mit einer Version bei Miss Mackintosh von Raphaels «Vierge avec l'Enfant debout» und dürfte in der Tat ein Ricordo sein von diesem Bild des Urbinaten, dessen Original nicht bekannt ist, wenn auch von den Versionen, diejenige bei Miss Mackintosh die beste sein dürfte.

Die scharfe und feinsinnige Beweisführung Berensons macht es in der Tat wahrscheinlich, daß unser Brescianino der Autor dieses schönen Kartons ist.

Brescianino ist beeinflußt einerseits von Sodoma und Fra Bartolommeo sowie von den diesem Meister sich anschließenden Künstlern: Albertinelli und Fra Paolino, andererseits von den Madonnenbildern Raphaels.

Es gibt auch Anzeichen, daß Leonardo, es sei nun direkt oder auch indirekt, Einwirkung auf seine Kunst gehabt hat.

Eines seiner besten Werken ist die Madonna in München.

Die Gottesmutter, träumend in sich gekehrt, mit niedergeschlagenen, fast geschlossenen sanften Augen. Das ganz nackte Kind, den Körper in Profil, den schönen Kopf dagegen dem Beschauer zugewandt, sitzt auf einem Kissen, das auf dem rechten Knie der Mutter ruht. Die Weise, in der die Mutter mit beiden Händen das Kind stützt, die Bewegung des Kindes, das mit der einen Hand sein rechtes Füßchen berührt, mit der anderen an den Halssaum der Mutter greift, gibt Anlaß zu einem reizvollen Spiel der Linien. Durch das kunstvolle Ineinandergreifen von Händen, Kinderarmen und Füßchen hatte schon Duccio eine große Wirkung hervorgebracht. Hinter der Gruppe sehr ernst und würdig der hl. Joseph.

Die Komposition scheint von Raphaels Madonna del Baldacchino im Palazzo Pitti inspiriert zu sein.

Das feine Oval Marias dagegen mit der hohen etwas ausgebogenen Stirn ohne Augenbrauen, mit dem in sich gekehrten Blick, mit der fein gebogenen Nase, mit dem kleinen Mund und das ganze Gesicht wie aus tiefen Schatten zu Licht sich heraus arbeitend, erinnert sehr an Leonardo. Ja, es scheint, daß er bei diesem Kopf, sowie bei anderen ähnlichen Frauenköpfen geradezu von dem Eindruck von Leonardos Gioconda verfolgt (haunted) worden ist. Einige seiner feinsten Frauenköpfe (wie die Madonna in München) klingen, wie mir scheint, leise an den berühmten Frauenkopf in Lille an, der, wenn auch nicht von Leonardo, doch in hohem Grad leonardesk ist.

Für die Wirkung der Gioconda auf die Seele unseres Meisters spricht besonders ein merkwürdiger Kopf einer der Engel (oder Heiligen) in

Brescianinos Bild: Madonna von Engeln und Heiligen umgeben in den Uffizien. Man vergleiche das hl. Mädchen äußerst rechts mit Buch und Lilienstengel mit dem Bildnis von Leonardo.

Der Einfluß Leonardos kann durch Sodoma oder Fra Bartolommeo vermittelt worden sein. Ich bin jedoch geneigt zu glauben, daß unser Maler auch selbst an der Quelle gewesen ist.

Es gibt Eklektiker und Eklektiker. Brescianino war einer, aber er hat, und das in viel höherem Grad als z. B. Gerolamo del Pacchia, nur Eindrücke, die ihm kongenial waren, in sich aufgenommen. Er hat nicht Aeußerliches imitiert, sondern alles in seine Seele hineingetaucht. Dieser Sieneser, der eigentlich gar kein Sieneser war, besaß etwas von dem träumerischen Insichgekehrtsein, von der Zartheit und der Stille, das ein Kennzeichen der echten, von dem Fremden noch unberührten, Kunst in Siena war.

Dieser Künstler war, wenn auch in seiner Ausdrucksweise sehr verschieden, doch seelenverwandt mit einem der echtesten sieneser Maler, mit Neroccio di Landi.

2.

MATTEO BALDUCCI (di Giuliano di Lorenzo) ein schwacher Epigone, der wesentlich von Pinturicchio beeinflußt erscheint, wurde im letzten Viertel des Quattrocento in Fontignano bei Perugia geboren.

Er ist in unserer Galerie mit einer größeren Anzahl Gemälde vertreten.

Davon sind ihm jedoch nur vier zugeschrieben. Diese sind:

Nr. 346. Ein anbetender Engel.

Nr. 359. Madonna zwischen den hhl. Bernardino und Katharina.

Nr. 391. Madonna zwischen den hhl. Hieronymus und Franziskus.

Nr. 406. Predella in drei Abteilungen. In der Mitte eine Pietà: der tote Christus im Schoß der Mutter, seitwärts die hhl. Franziskus und Katharina, beide die Wundmahle empfangend. Es ist die Staffel zu der Assunta in Santo Spirito. Besonders gut das Bildchen mit der hl. Katharina.

Im Saal IX befinden sich noch eine Serie von Bildern, die ihm, wenn auch nur als Werkstattbilder, zuzuschreiben sind. Sie sind fast alle «Scuola Perugina» genannt.

Nr. 364. Die hhl. Maria Magdalena und Hieronymus. Sehr manieriertes und schwaches Bild.

Nr. 377, 379, 381, 393. Vier allegorische Frauengestalten. Erscheinen wie Karikaturen nach Pinturicchio. Charakteristisch für den Maler die unverhältnismäßig kleinen Köpfe.

Nr. 394. Predella mit sieben Heiligen. Dies schwache Bild ist, meiner Ansicht nach, nur der Schule Balduccios zuzuweisen.

Nr. 382. Madonna mit dem Kinde zwischen den hhl. Hieronymus und Bartolommeo. Sehr schwach, doch in der Art Balduccios.

Nr. 398. Hhl. Agnes und Franziskus.

Andere Bilder von Balducci oder seiner Werkstatt finden sich meines Erachtens nicht im Saal IX.

Dagegen im Hauptsaal der Galerie befindet sich unter Nr. 407 ein größeres Altarbild, irrtümlicherweise Pinturicchio genannt, in der Wirklichkeit aber von dessen Gehilfen Matteo Balduccio, wie der Vergleich mit der Madonna in Glorie in der Capella Borghese von S. Spirito überzeugend beweist.

Es ist derselbe Kopftypus bei den beiden Madonnen mit dem vollen Oval der Gesichtsform, den kleinen halbverschlossenen Augen mit den stark geschwungenen, fast unsichtbaren Augenbrauen. Auch der Typus des Christkindes wiederholt sich vielfach bei den vielen Engeln und Cherubim im Bild in S. Spirito.

Ebenso überzeugend wirkt der Vergleich der beiden landschaftlichen Hintergründe, die genau dieselben Formen zeigen.

Die Natività in unserer Galerie, schadhaft wie sie ist, steht doch hoch über den von uns genannten kleineren Bildern in Sala IX.

Links erhebt sich eine klassische Ruine mit Säulen und Pfeilern. Im Vordergrund kniet in etwas steifer Haltung die junge Gottesmutter vor dem unruhigen und etwas manieriert bewegten Kind. Der sitzende Pflegevater hat eben das Tuch erhoben, welches seinen nackten Körper bedeckt hat. Hinter Joseph zwei Hirten. Der eine, ein alter Mann, hebt staunend beide Arme in die Höhe. Während der bärtige Joseph die typische Gesichtsbildung zeigt, die wir von umbrischen Gemälden, namentlich von den Pinturicchios, kennen, hat der alte Hirte die stark geschwungenen Gesichtsformen, welche wir an den meisten der schon genannten Figurenbilder (im Saal IX) fast in karikaturartiger Uebertreibung bemerkt haben. Hinter einer breiten Marmorbrüstung kommen der Ochs und der Esel zum Vorschein (Taf. XL, 1).

Das Beste im Bilde ist die große weiträumige Waldlandschaft im Hintergrunde. Rechts hebt sich einsam ein schlanker dünnbelaubter Stamm in die Höhe.

Oben drei musizierende Engel.

Das Bedeutendste was Balduccio uns in Siena hinterlassen hat, ist doch seine Vergine Assunta in der Capella de' Borghesi (Taf. XL, 2).

In einer mit Cherubim besetzten Mandorla hebt sich in sitzender Stellung Maria langsam aus dem Sarkophag empor. Zu beiden Seiten in recht steifer Haltung die Heiligen Franziskus und Katharina von Siena. Vor dem Sarkophag zwei halbbekleidete Flügelkinder und oben zwei andere, die mit reichgefüllten Blumengefäßen zu Maria hinfliegen. Im Hintergrund eine schöne Landschaft, die mit der in der Geburt Christi in der Akademie gut übereinstimmt.

Die Predella zu diesem Bild befindet sich, wie schon erwähnt, in unserer Galerie.

Man hat für mehrere der späteren sienesischen Maler, wie für Pacchiarotti und Pacchia, die Lehrerschaft Fungais in Anspruch genommen.

Bei keinem liegt aber dieses so klar am Tage, wie bei Matteo Balducci. Man vergleiche das zuletzt besprochene Bild mit der Assunta von Fungai in der Galerie, und man wird den Typus der Madonna, die Art und Weise, in der sich die Gottesmutter mit gefalteten Händen in sitzender Stellung langsam gegen den Himmel erhebt, und auch die Cherubimköpfe sehr ähnlich dem Fungaischen Gemälde finden.

Matteo muß sehr früh nach Siena gekommen sein, denn es ist kein Zweifel, daß sein erster Lehrer Fungai gewesen ist. Später ist er unter Pinturicchios Einfluß gekommen, wovon die beiden Flügelkinder vor dem Sarkophag deutlich Zeugnis ablegen.

Wir wissen urkundlich, daß er schon im Jahre 1509 in Verbindung mit Pinturicchio (Namensunterschrift als Zeuge [1]) gestanden hat, wahrscheinlich als Gehilfe.

Er muß aber früher in der Werkstatt Fungais gewesen sein und kann folglich kaum später als in den ersten neunziger Jahren des Quattrocento geboren sein.

Eine andere Urkunde zeigt, daß ein Matteo Balducci di Giuliano im Jahre 1517 einen Lehrlingskontrakt mit Giovannantonio Bazzi für sechs Jahre abgeschlossen hat[2]. Man hat vermutet, daß es sich hier um einen anderen Balducci handelt, da unser Matteo doch im Jahre 1517 seine Lehrjahre hinter sich gehabt haben mußte. Zumal findet sich in seinen Gemälden nicht die geringste Spur von Sodoma.

---

[1] G. Ludwig hat richtig nachgewiesen, daß die Zeugen bei Künstler-Dokumenten, sehr häufig die Lehrlinge und Gesellen des Meisters sind.

[2] Milanesi, a. a. O., III, p. 72.

Er ist in der Tat der einzige sienesische Maler dieser Epoche, der von Sodomas Einfluß ganz unberührt geblieben ist[1].

Der Einfluß Pinturicchios ist dagegen unleugbar und es ist wahrscheinlich, daß er dessen Gehilfe bei dem dekorativen Teil der Fresken in der Libreria gewesen ist.

Auf der Mostra Senese befand sich nichts, das mit Sicherheit Balducci zugeschrieben werden konnte.

Drei vereinigte Tafeln mit den theologischen Tugenden aus dem Besitz von Ch. Loeser (Nr. 73) wurden ihm zwar zugeschrieben:

Der Glaube hält einen Kelch mit der Hostie.

Die Liebe hat zwei Kinder und den Pelikan.

Die Hoffnung hat zu ihren Füßen den Vogel Phönix in Flammen.

Alle drei Figuren vor stimmungsvoller Berglandschaft stehend.

Das Kolorit ist tief gehalten und von kräftiger Glut. Die Gestalten haben jedoch etwas Geziertes und sind von unbedeutendem Typus.

Diese Bilder erinnern an Balducci, sind jedoch kaum von seiner Hand.

Ein anderes Bild auf der Mostra (Nr. 460 aus dem Besitz des Grafen Fabio Chigi Saracini) «Maniera del Peruzzi» genannt, zeigt Verwandtschaft mit den genannten Tafeln: Allegorische Frauengestalten gießen ein Fluidum auf das Feuer eines Altars. Mit Peruzzi hat das Bild nichts zu tun. Das Kolorit, namentlich das tiefe Bordeaux des Mantels, die Form der Füße mit den kunstvollen Sandalen konnten an Balducci erinnern und stimmen gut mit Loesers Bild. Es entfernt sich jedoch wieder von Balducci in den Gesichtstypen, die von Sodoma beeinflußt erscheinen.

Ein figurenreiches Bild: die Vermählung Marias aus dem Besitz Carlo Giuggioli wurde ihm zugeschrieben, schien mir jedoch zu altertümlich für ihn.

In Siena begegnen wir noch Bildern von Balduccio in der Opera del Duomo (Der hl. Antonius von Padua Nr. 14) und in der Galerie Saracini (einige gute Tondi und ein Cassone).

Auch im Recovero (Campansi) rührt das Fresko mit der Assunta wohl von ihm her.

---

[1] L'omonimia è per lo meno strana (sagt P. Rossi mit Recht in seinem Aufsatze. «Il Sodoma nell' Arte Senese». Bullettino Senese 1903), considerato che il documento cui si accenna aggiunge «de Opspitale Fontignani comitatis perusinus» (die Geburtsstätte Matteos) onde pare difficile che si tratti di due diverse persone, etc.

Es ist einer von den nicht seltenen Fällen, wo die Urkunden mit den tatsächlichen Verhältnissen nicht übereinstimmen

Im Minoritenkloster zu Cetona wird ihm ein Altarbild, und in der Madonna delle Nevi zu S. Giusto bei Murlo und in S. Agnese bei Montepulciano werden ihm kleine Gemälde zugeschrieben.

Auch in der Galerie Morelli in Bergamo ist Matteo mit einem guten Bild vertreten: Der Heldenmut Clelias.

Außerhalb Italiens begegnen uns Bilder seiner Hand in den Galerien in Berlin, Dresden und Köln, sowie im Louvre und in der Kollektion Crawford zu London.

VI.

IM Jahr 1486[1] wurde DOMENICO BECCAFUMI, Mecherino genannt, in Cortine in der Nähe von dem Kastell von Monteaperto geboren. Sein Vater hieß Giacomo di Pace und war ein einfacher Feldarbeiter. Er hieß also in der Wirklichkeit weder Beccafumi, noch Mecherini (er wurde auch Mecuccio genannt «per esser stato di poca persona») sondern Domenico di Giacomo di Pace.

Lorenzo Beccafumi hieß der Gutsbesitzer, der sich des Knaben annahm und für seine künstlerische Erziehung sorgte, nachdem er, wie Vasari uns mitteilt, einmal den Knaben überraschte, indem dieser, der am Uferstrande eines Flusses seine Herde weidete, mit einem zugespitzten Stock einige Figuren in den Sand hineinritzte.

Er nahm später den Namen seines Gönners an, was ja in Italien nicht ungewöhnlich war, und z. B. auch bei Sodoma vorkommt, der sich mitunter Tizzoni nannte. Die Geschichte von dem zeichnenden Hirtenknaben kennen wir schon aus Giottos Leben.

Es ist behauptet worden, daß er in seiner Frühzeit von Perugino und der Peruginischen Schule stark beeinflußt worden ist[2].

Die uns erhaltenen Werke lassen einen solchen Einfluß doch nicht mit Sicherheit erkennen. Ich kenne wenigstens kein Bild aus seiner früheren Epoche, in dem der Einfluß Peruginos sehr stark hervortritt. Die Angabe geht auf Vasari zurück, der im Anfang seines Lebens Beccafumis folgendes erzählt: «Intanto capitando in Siena Pietro Perugino, allora famoso pittore, dove fece, come se è detto, due tavole, piacque

---

[1] Das Geburtsjahr ist nicht ganz sicher festgestellt. In seinem Prospetto Cronologico nennt Milanesi 1481, im Alberetto del Beccafumi dagegen 1486. Berenson hat 1485. Andere haben auch 1482 als Geburtsjahr genannt. Vasari teilt mit, daß er in seinem 65. Lebensjahr starb, das stimmt mit 1486, denn sein Todesjahr ist urkundlich als 1551 festgestellt.

[2] Siehe z. B. Cicerone 8. Aufl. S. 821.

molto la sua maniera a Domenico: per che messosi a studiarla ed a ritrarre da quelle tavole, non andò molto che egli prese quella maniera».

Pietro Perugino war in der Tat in Siena in den Jahren 1508—1509, als Domenico wenigstens 22 oder 23 Jahre zählte, also seine eigentliche Lehrzeit schon hinter sich hatte.

Daß der fleißige Beccafumi mit seinem für alles Neue offenen Sinn von Perugino manches gelernt haben kann, bezweifle ich durchaus nicht, nur scheint der Einfluß Peruginos von dem anderer, mehr kühnen und dem Temperament Beccafumis mehr homogenen, Maler schnell zurückgedrängt worden zu sein.

Wer der erste Lehrer Domenicos gewesen sei, ist auch nicht mit Sicherheit zu sagen. Vasari nennt ihn nicht.

Es gibt einige Belege dafür, daß Pacchiarotti es gewesen sein könnte, namentlich nach seiner Draperiebehandlung und seinen Kindertypen, die jenen Pacchiarottis verwandt erscheinen [1].

Sein frühest datierbare Werk dürfte das Triptychon Nr. 384 in unserer Galerie sein.

Im Mittelbild ist die hl. Dreieinigkeit dargestellt, rechts die hhl. Johannes der Evangelist und Damiano (Taf. XLI, 1), links der Täufer und der hl. Cosimo. Das Bild trägt die Inschrift:

QUESTA TAVOLA HA FATA FARE BATTISTA DANTONIO DA CEVA PER SUA DEVOTIONE.

Wie Milanesi es berichtet, hat er dies Triptychon im Jahre 1512 für die Hospitalkirche von S. Maria della Scala gemalt.

Milanesi vermutet, daß er schon im Jahr 1510 oder kurz nach 1510 in Rom gewesen ist. Konnte er schon damals malerische Werke von Michelangelo zu Gesicht bekommen haben? Die Sixtinische Kapelle wurde freilich, nach einer kurzen Unterbrechung von einigen Monaten im Jahre 1510, erst im Oktober 1512 vollendet. Es gibt jedoch in diesem Werke schon Anzeichen, daß er während seines ersten Aufenthalts in Rom mit Michelangelo in Berührung gekommen ist. Das zeigt sich namentlich an den Heiligen auf den Seitentafeln des Triptychons.

Nach Vasari dagegen kam Beccafumi «che non aveva maggior desiderio che d'imparare» erst später nach Rom, als Michelangelo und Raphael ihre Hauptwerke schon vollendet hatten.

Ganz andere Einflüsse zeigen das Altarbild, das er gewiß nicht lange Zeit danach, für die Kirche von Monte Oliveto malte und das jetzt eine

---

[1] Nach anderen soll G. B. Capanna, Tozzo genannt, sein erster Lehrer gewesen sein. Capanna war durch seine Fassadenmalerei in Clairobscur bekannt. In Via del Casato befindet sich noch eine solche, aber ganz ruiniert.

der schönsten Zierden unserer Galerie bildet (Nr. 420). Es ist in der Tat sein Meisterwerk. Es hat etwas von der klassischen Ruhe und dem hohen Schönheitssinn der goldenen Zeit der Kunst und versöhnt uns immer wieder mit dem Meister, wenn wir uns von seinen sensationssuchenden, manierierten Werken seiner späteren Zeit unwillig abwenden.

Im Mittelgrunde einer Pfeilerhalle, die sich vor einer entzückenden Landschaft öffnet, sieht man die hl. Katharina vor dem Kruzifix mit ausgebreiteten Armen knieen. Vor ihr auf dem Mosaikfußboden Lilienstab und Buch. Zu jeder Seite ganz im Vordergrund die imposanten Gestalten der hhl. Benedikt und Hieronymus.

Rechts im Hintergrund der Pfeilerhalle eine kleine schlafende Nonnengestalt.

Oben im Gewölk erscheint von fliegenden Engeln umschwärmt die Madonna das göttliche Kind auf dem Arm haltend.

Auf den Kapitälen der Pfeiler kauern zwei hübsche Flügelkinder.

Das schönste im Bilde ist doch die Landschaft, die noch hell im goldenen Abendlicht ruht. Sie zeigt ein zartes Clair-obscur in duftigster Weise behandelt und einen feinen Sinn für Valeurs, die in dieser Epoche kaum übertroffen worden ist (Taf. XLI, 2; Taf. LXII, 1).

In diesem schönen Bild, das Meisterwerk von Beccafumi, zeigt sich deutlich ein doppelter Einfluß: ein lombardischer (oder florentinisch-lombardischer, da er von Leonardo stammt) von Sodoma, und ein reinflorentinischer von Fra Bartolommeo. Von Sodoma ist die Hauptfigur, die die Wundmahle empfangende knieende hl. Katharina und die ganze obere Partie mit der von Engeln umschwärmten Himmelskönigin, sowie auch die beiden kauernden Flügelkinder, von Fra Bartolommeo dagegen die beiden wuchtigen Gestalten der Heiligen im Vordergrunde sowie die in Duft aufgelöste Landschaft beeinflußt.

Die von Vasari sehr bewunderte Predella zu diesem Bild befindet sich auch in unserer Galerie[1]. Sie stellt die Einkleidung der hl. Katharina, die Kommunion derselben durch einen Engel und die Vermählung der Heiligen mit Christus dar (Nr. 417—419).

Wir sehen in diesem Hauptwerk Beccafumis den Meister noch in Hinsicht auf Stimmung, Seelengehalt und Maßvollheit mit den früheren Sienesen verwandt. Bald sollte das anders werden. Einerseits übertreibt er, verfällt in Manier, wird schwülstig, leer, prahlerisch, bramarbasiert, andererseits experimentiert er, entdeckt neue Ausdrucksweisen

---

[1] . . . nella predella di questa tavola fece alcune storiette a tempera con fierezza e vivacità incredibile . . . .

und behält dadurch für die Entwickelung der Kunst eine gewisse Bedeutung.

In dieser letzteren Hinsicht ist die Geburt der Madonna, Nr. 405, in unserer Galerie bezeichnend.

Beccafumi ist vielleicht der erste Maler, der für seine Intérieurs ein ausgeprägtes Clair-obscur angewandt hat.

Das Licht verliert sich nach und nach in den Schatten. Er erscheint hier als ein Vorgänger teils von Caravaggio, teils von Rembrandt. Die Bedeutung Beccafumis als Erneurer der Malerei in dieser Hinsicht scheint mir bis jetzt nicht vollständig erkannt. Er ist wohl einer der ersten, der den Vorgang in einem dunklen Raum sich abspielen läßt und dann das Licht von vorn hereinfallen läßt, wodurch ein vollkommenes Clair-obscur entsteht. Und noch in anderer Hinsicht kann er als Vorläufer für Caravaggio und Rembrandt gelten. In seiner Geburt Marias hat er die gewöhnliche idealisierende Auffassung verlassen. Anna und Joachim, die helfenden und besuchenden Frauen, sind alle Leute aus dem Volke, aus dem niedrigen Stande. Das ganze ist ein bürgerliches Intérieur, wie die Holländer des 17. Jahrhunderts es schufen. Ja, Beleuchtungseffekte à la Pieter de Hooch kommen vor. Man sieht hinein in einen hinteren Raum, wo Joachim nachdenklich sitzt, während ein junges Mädchen den Boden abspült. Auch erheiternde kleine Züge, wie daß ein kleiner Knabe ein Hündchen mit einer Katze neckt, fehlen nicht. Ghirlandajo hat wohl zeitgenossige Florentiner in die hl. Wochenstuben eingeführt, aber bei ihm benehmen sie sich sehr würdig und alles ist monumental aufgefaßt.

In den Draperien Beccafumis zeigen sich oft breite Lichtflächen, die plötzlich abbrechen, wodurch eine Aehnlichkeit mit Holzskulpturen hervorgerufen wird. Diese Eigentümlichkeit zeigt sich deutlich auch in seinen kleineren Bildern, wie in der hl. Familie in den Uffizien und in der «Penelope» in der Galerie des Seminario in Venedig.

Ein gutes Beispiel seiner schwülstigen Manier, wo seine unglückselige Nachahmung von Michelangelo sich mit Eindrücken von Sodoma verbindet, ist das große Altarbild unserer Galerie, Nr. 427, Christus in der Vorhölle darstellend, früher in der Capella Marsili in San Francesco (Taf. XLII, 2).

Der Eingang zur Unterwelt, halb als Felsentor, halb als antike Ruine gedacht, macht einen phantastischen Eindruck. Die Riesengestalt des Erlösers, deren mächtige Glieder von einem leichten, fast durchsichtigen Gewand halb bedeckt sind, begleitet von dem ganz nackten guten Schächer, der das Kreuz trägt, empfängt die Schar von alttestamentlichen Heiligen und Patriarchen, an deren Spitze Adam als alter Mann, in Tier-

fell gekleidet, und König David mit Krone und Leier bemerkbar sind. Seitwärts die üppige halbnackte Gestalt der ganz jungen Eva, offenbar von Sodoma inspiriert. Neben ihr eine andere Frau.

Im Vordergrunde liegt eine männliche ganz nackte Gestalt einem antiken Flußgott ähnlich.

Das Gemälde, welches einen Zug in das Phantastische hat, macht als Ganzes keinen befriedigenden Eindruck. Es leidet besonders darunter, daß Christus und der Schächer, die beiden am meisten hervortretenden Gestalten, schwülstige Nachbildungen von Michelangelo sind[1].

Ein anderes Altarbild der Galerie: der Fall der bösen Engel, Nr. 423, aus dem Hospital von S. Maria della Scala ist in derselben Weise von Michelangelo verdorben und steht hinter dem großen S. Michael in der Carmine sehr zurück. Es ist auch nachgedunkelt im Kolorit, während Christus in der Vorhölle feine Abstufungen der Farbentöne zeigt.

Von den übrigen Gemälden, die unserem Meister in der Galerie zugewiesen werden, ist nur eins echt: die kleine Taufe Christi (Nr. 344), und der schlecht erhaltene Tondo (Saal X, alte Nr. 34) mit der Madonna und den hhl. Paulus und Galgano.

Uebrigens befinden sich in unserer Galerie noch sechs sehr geistvoll ausgeführte Kartons für seine Mosaikdarstellungen am Fußboden des Doms[2] (Taf. XLIII, 2).

Diese sind:

1) Moses auf dem Gebirge Sinai.
2) Die Anbeter des goldenen Kalbes werden getötet.
3) Elias und der König Achab (um 1522).
4) Moses läßt Wasser aus dem Felsen hervorspringen (1525).
5) Moses zerschmettert die Tafeln des Gesetzes.
6) Die Errichtung des goldenen Kalbes.

Auch die Ausführung der Fußbodenmosaiken — diese sei nun von Beccafumi selbst oder nicht — wurde sehr bewundert: Durch Anwendung von farbigem Marmor verlieh er seinen Darstellungen einen malerischen Charakter, und hob die Schattengebung und das Perspektivische deutlicher hervor. Ob dies aber an dieser Stelle ein Vorzug vor dem früheren zeichnerischen Stil zu nennen ist, dürfte zweifelhaft sein.

---

[1] Daß die mit leichtem Schleier bedeckte nackte Gestalt der Eva das Bildnis einer Frau aus der Familie Piccolomini ist, wird von einigen Forschern behauptet. Aber Vasari weiß nichts davon. Dieselbe Gestalt kommt ähnlich in einem der Fresken im Dom zu Pisa vor.

[2] Die Zeichnungen für die Fußbodenmosaiken wurden nach Milanesi im Jahr 1517 angefangen.

Als Zeichner war Beccafumi voll Feuers und nervösen Lebens, wovon auch seine zahlreichen kleinen Skizzen in den Uffizien Zeugnis ablegen.

In den Kirchen Sienas befinden sich einige Altarbilder von Beccafumi, wovon die bedeutendsten S. Michael in der Carmine und die Natività in S. Martino sein dürften.

Das erstgenannte Bild befand sich auch auf der Sienesischen Ausstellung 1904. Es hat Vorzüge gegenüber dem Bilde mit demselben Gegenstand in der Akademie.

Oben auf dem Gewölk sitzt Gottvater, von einer dichten Schar von holden Mädchenengeln umgeben. Das eine Bein ist eingezogen, das andere ausgestreckt, die linke Hand ruht auf der Weltkugel, mit der rechten segnet er. Unter ihm S. Michael in voller Gestalt, die Flügel ausgebreitet, in der rechten das Schwert gegen die bösen Geister geschwungen (Taf. XLIII, 1).

Was dem Bilde seine Bedeutung verleiht, das ist vornehmlich die liebliche Schar schön bewegter Engel, wovon einige ganz durchleuchtet von Geist, ganz Hingebung, ganz Inbrunst sind. Auch in dem unheimlich-mystischen Licht der Unterwelt, wo in der traumhaften Ferne fremdartige, seltsame Gestalten sich bewegen, ist etwas Malerisches geleistet, was für diese Epoche außerordentlich ist. Aber sonst ist die Komposition trotz ihrer versuchten Monumentalität, bombastisch und effektsuchend und das Kolorit im ganzen schwärzlich. Der Erzengel ist trotz seiner zentralen Position ohne Macht und die bösen Geister scheinen nicht sehr beunruhigt. Sie heben den Kopf und scheinen sich zu fragen: Was geschieht eigentlich? Wozu dieser Lärm?[1]

Die Geburt Christi in S. Martino ist koloristisch interessant und hat wie viele Gemälde einen Zug ins Phantastische. Hier scheint er sich an Francesco di Giorgios Natività in S. Domenico inspiriert zu haben.

Das Bild wurde für Anastasia Marsili wahrscheinlich um 1523 gemalt.

Die schöne Einfassung ist von Lorenzo Marrina.

Schon früher, 1519, malte er seine Fresken im Oratorium von San Bernardino, wo er zusammen mit Sodoma und Gerolamo del Pacchia tätig war. Er malte hier die Vermählung und den Tod Marias. In keinem dieser Wandgemälde kann er sich mit Gerolamo del Pacchia, geschweige mit Sodoma messen.

---

[1] Einiges im Bilde könnte darauf deuten, daß es als Jüngstes Gericht aufzufassen wäre. Dagegen streitet jedoch daß die auf Gewölk thronende Gottheit, nicht Christus ist. Auch daß Vasari, Beccafumis Freund, es schon mit großem Lob als Sturz Lucifers bezeichnet hat.

In der Vermählung Mariä, vermißt man den phantastischen Zug, der sonst für Beccafumi bezeichnend ist. Die Komposition ist trocken und steif und zeigt eine merkwürdige Mischung von Einflüssen von florentiner Meistern des späteren Quattrocento, wie Ghirlandajo und Filippino, und Sodoma. Die junge Frau äußerst rechts mit einem kleinen halbnackten Knaben, der von einem Hündchen erschrocken bei der Mutter Schutz sucht, hat er von der bekannten Gruppe von Filippino in seinem Fresko in der Capella Strozzi in S. Maria Novella geborgt (Taf. XLIV, 1). Der Tod Marias ist nicht viel besser, dagegen hat das Altarbild mit der thronenden Maria zwischen sechs Heiligen, das er erst im Jahr 1537 malte einen Zug ins Monumentale (Taf. XLIV, 2).

In Santa Spirito ist noch eine Krönung Marias zu erwähnen.

Auch in dem Ricovero (Campansi) und in der Eingangshalle zu dem Hospital von Santa Maria della Scala hat er Fresken gemalt.

Das Hauptwerk seiner späteren Zeit ist doch der Freskenzyklus der reich geteilten Decke der Sala del Concistoro im Palazzo Pubblico. Die Fresken sind noch bestens erhalten, so daß man sagen kann, daß sich hier der Verfall und der Niedergang der sienesischen Kunst ein dauerndes Monument gesetzt hat. Sie wurden bestellt den 5. April 1529. Er verpflichtete sich die Arbeit im Laufe eines Jahres oder in 18 Monaten fertig zu bringen für einen Preis von 500 Dukaten. Aber erst im Jahre 1535 war das Werk fertig. Diese Gemälde sind reich ausgestattet mit allegorischen Gestalten und sollten vornehmlich die strenge Ausübung der Gerechtigkeit bei den Römern schildern. Sie sind mit großer technischer Fertigkeit gemalt, das Perspektivische ist oft meisterhaft, die Verkürzungen frappant. Vielleicht als der Erste in Mittelitalien hat er das Problem «al di sotto in su» gelöst. Aber das Kolorit ist bunt und grell, die Charaktere unbedeutend und das Ganze läßt uns innerlich kalt. In dem dekorativen Teil, so in den Dreiecken und Rechtangeln macht er verzweifelte Versuche mit Michelangelo zu wetteifern. Vasari, welcher alles, was sich an die römische Schule, besonders an Michelangelo inspiriert hat, lobenswert findet, zollt diesen Fresken seinen vollsten Beifall und hat sie ausführlich besprochen (Taf. XLV).

Auch im Palazzo Bindi-Sergardi hat er Fresken gemalt von ähnlicher Art und ähnlichem Wert.

Im Palazzo Saracini befinden sich mehrere Gemälde von ihm, darunter ein großes Altarbild: Thronende Madonna von einer großen Schar von Heiligen umgeben. Die Figuren auf einer ansteigenden Treppe sind sehr wirksam im Raum verteilt. Es befand sich früher in der Familienkapelle in Santo Spirito. Es ist sehr nachgedunkelt.

Ich hebe noch ein Cassonebild: Raub der Sabinerinnen hervor. Sehr florentinisch beeinflußt.

Eins seiner besten Gemälde in Siena ist der thronende S. Paulus in der Opera del Duomo. Von sehr farbigem, ja glühendem Kolorit[1].

Die letzten Werke von Domenico in Siena sind die Chorfresken des Doms. Sie sind aber so ruiniert (namentlich durch das Erdbeben 1798) und von anderen Händen so übermalt und alteriert, daß sie kaum mehr für Werke Beccafumis gelten können.

In Montalcino, nahe bei Siena, befindet sich eine «hl. Familie» sehr in der Art des Meisters (Taf. XLVI, 1).

In der Mostra Senese befand sich der schon von uns besprochene S. Michael, aus der Carmine, sonst nur einige kleine Bilder: zwei hl. Familien als Tondi und ein kleines Madonnenbild. Das bedeutendste ist die hl. Familie, ausgestellt vom Cav. Lattanzio M. Mignanelli.

Die vier Figuren sind mit großer Kunst in das Rund eingepaßt. Das Johanneskind kniet vor dem kleinen Jesu, der ihm ein offenes Buch vorhält. Hinter Johannes die ehrwürdige Gestalt des Pflegevaters. Im Kolorit ein prachtvolles Spiel von Licht und Schatten und herrlich leuchtenden Farben. Die Komposition scheint von Raphael beeinflußt. Der reiche von Frucht und Laubguirlanden gebildete aus Holz geschnittene Kranz, der als Umrahmung das Gemälde einschließt, ist von Barrili.

Weniger bedeutend und schwärzlich im Kolorit ist die hl. Familie ausgestellt von Signor Giulio Tortolini.

Ein Madonnenbild ausgestellt von der Pia Associazione di Misericordia ist sehr beeinflußt von Sodoma.

Im Jahre 1541[2] begab Domenico sich nach vielem Zaudern, denn er war ein treuer Bürger seiner Vaterstadt (wo er ein Haus außerhalb des Stadttores von Camollia besaß, das noch existiert) auf die Einladung des Fürsten Doria nach Genua.

In dem fürstlichen Palast, wo schon Perino del Vaga, Giovann' Antonio da Pordenone und Girolamo da Treviso gemalt hatten, sollte er die Fresken von Pordenone, der Geschichten aus der Jasons-Mythe an die Wand gemalt hatte, weiterführen. Nach Vasari gehört das Fresko, welches Beccafumi hier schuf und wovon so gut wie nichts erhalten ist, nicht zu seinen besseren Arbeiten[3].

---

[1] Das Gemälde ist vielleicht identisch mit dem S. Paolo, den er im Jahr 1515 für die Mercanzia malte.

[2] Nach der Angabe Milanesis.

[3] Von den Fresken Gerolamos da Treviso und Pordenones ist auch nichts mehr erhalten.

Der Aufenthalt in Genua scheint nicht nach dem Geschmack Domenicos zu sein. «Ma perchè non gli piacevano i modi della corte, ed era avvezzo a viver libero, non stette in quel luogo molto contento, anzi pareva in un certo modo stordito[1].»

Auf der Rückreise kam er nach Pisa[2]. Da malte er im Dom einige Geschichten von Moses und den vier Evangelisten.

Aber auch nicht in Pisa scheint die Arbeit ihm so von der Hand zu gehn wie gewöhnlich. Das mußte er selbst eingestehen, und zwar gegenüber seinem Freund Vasari, der ihm in Pisa einen Besuch abstattete. «Ma egli scusandosi di ciò con molti amici, e particolarmente una volta con Giorgio Vasari, diceva, che com era fuori dell'aria di Siena e di certe sue comodità non gli pareva saper far alcuna cosa[3].»

Außerhalb Sienas ist sonst wenig von Beccafumi anzutreffen.

In Florenz ist er in den Uffizien und im Pitti mit je einem Gemälde vertreten. Auch im Palazzo Torrigiani findet sich ein Bild von ihm. Im Palazzo Bianco zu Genua ein schöner Tondo mit einer hl. Famile ganz unter dem Einfluß Sodomas[4].

Ferner sieht man in der Galerie zu Lucca, in der Doria Galerie in Rom Bilder von ihm.

In der Galerie des Seminario in Venedig die schon erwähnte feine Gestalt der sogenannten Penelope, früher Peruzzi zugeschrieben.

Außerhalb Italiens sind seine Bilder äußerst selten. Er ist vertreten in der Galerie in München und in Straßburg, in der Sienesischen Ausstellung in London 1904 wurden zwei Bilder auf seinen Namen getauft. Im Besitz von Mr. Robert Benson.

In seinen letzten Lebensjahren wollte Beccafumi sich auch als Plastiker versuchen. Von ihm rühren die sechs kandelaberhaltenden Bronze-Engel im Dom, zu welchen Giacomo Cozzarelli die Basen schuf, her. Giovanni di Stefano und Francesco die Giorgio hatten schon für diese Stelle Engel aus Bronze geschaffen.

Es waren namentlich die Bronze-Engel dieses letzten Meisters, die Beccafumi als Vorbild dienten. Das manierierte und geschwungene in den scharf gebrochenen Falten, das Eckige in der Behandlung war leicht

---

[1] Vasari, Ed. Milanesi, V, p. 649.

[2] Die Chronologie ist nicht ganz klar. Wenn Beccafumi im Jahr 1541 nach Genua überreiste, was Milanesi vermutet, dann konnte er nicht auf der Rückreise in Pisa gemalt haben, denn dort war er schon im Jahre 1538. Die Reise nach Genua muß etwas früher stattgefunden oder auch ist seine Wirksamkeit in Pisa früher als sein Aufenthalt in Genua anzusetzen.

[3] A. a. O., p. 650.

[4] Ausführlicher erwähnt in meinem Aufsatz: Le Gallerie Brignole-Sale Deferrari in Genova. Arch. St. dell' Arte 1896, p. 118.

nachzuahmen, weniger leicht den schwärmerisch-lieblichen Ausdruck der feinen Gesichter.

Beccafumi hatte sich schon früher mit Skulptur beschäftigt. Im Anlaß des erwarteten Einzugs von Karl V. in Siena verfertigte er eine Reiterstatue vom Kaiser, die Vasari ausführlich bespricht: «Aspettandosi, la prima volta che venne in Italia l'Imperatore Carlo V, che andasse a Siena, per averne dato intenzione agli ambasciadore di quella reppublica, fra l'altre cose che si fecera magnifiche e grandissime per recevere un sì grande imperatore, fece Domenico un cavallo di tondo relievo di braccio otto, tutto di carta pesta e voto dentro; il peso del qual cavallo era retto da un' armadura di ferro, e sopra esso era la statua di esso imperador, armato all' antica con lo stocco in mano; e sotto aveva tre figure grandi, come vinte da lui, le quali anche sostenevano parte del peso, essendo il cavallo in atto di saltare e con le gambe dinanzi alte in aria; e le dette tre figure rappresentavano tre provincie state da esso imperador domate e vinte[1]». Das Werk wurde sehr bewundert und nach Vasari: «nella quale opera mostrò Domenico non intendersi meno della scultura, che si facesse della pittura».

Beccafumi hat auch Radierungen geschaffen und eine Reihe von Holzschnitten verfertigt. Nach Vasari soll er auch Helldunkelblätter geschaffen haben. Ob diese jedoch nur nach seinen Vorlagen oder auch eigenhändig von ihm ausgeführt sind, ist noch nicht festgestellt.

Ich stelle hier einige der wichtigsten urkundlich festgestellten Tatsachen aus dem Leben Beccafumis zusammen.

1486[2] wurde Domenico da Giacomo di Pace auf dem Gutsbesitz des Lorenzo Beccafumi geboren.

1510 war er in Rom (was jedoch nur wahrscheinlich ist).

1512 schuf er für das Hospital in S. Maria della Scala in Siena das Gemälde der Dreieinigkeit (jetzt in der Akademie).

1512 malte er die Fassade der Casa de' Borghesi.

1513 malte er die Heimsuchung al Fresco für das Hospital.

1515 schuf er das Gemälde mit S. Paulus für die Mercanzia.

1517 hat er die Zeichnungen für seine Fußboden-Mosaiken im Dom in Angriff genommen[3].

1518 vollendet er seine Fresken im Oratorium von S. Bernardino.

1523 (?) malte er für Anastasi Marsili di Natività in S. Martino.

---

[1] Vasari, a. a. O., p. 644.

[2] Im Prospetto Cronologico von Milanesi irrtümlicherweise als 1481 angegeben.

[3] Ueber seine Kartons für die Fußbodenmosaiken haben wir noch Nachrichten von den Jahren 1518, 1521, 1522, 1525, 1544, 1546.

1529 5. April, Bestellung der Gemäldeserie für die Sala del Concistoro im Palazzo Pubblico.

1529, 21. September, schätzt er zusammen mit Bartolommeo di David Sodomas S. Vittorio im Palazzo Pubblico.

1531, Denunzia de beni, woraus hervorgeht, daß er ein Haus in Siena besaß, und Vater war von einem Sohn von acht, und einer Tochter von neun Jahren.

1533 heiratete er Catarina di Giacomo Catanei.

1535 vollendete er seine Malereien in der Sala del Concistoro.

1536 im Verein mit Anton Maria Lari, Tozzi genannt, errichtete er einen Triumphbogen aus Anlaß des erwarteten Einzugs von Karl V. in Siena und verfertigte eine Reiterstatue («tutto di carta pesta e voto dentro») von diesem Kaiser.

1537 das Altarbild für das Oratorium von S. Bernardino.

1539 die Malereien im Chor des Doms.

1539—42 Gemälde für den Dom zu Pisa.

1544 vollendete er seine Malereien im Dom zu Siena.

1548 schuf er die Bronze-Engel im Dom zu Siena.

1551 starb er und wurde im Dom begraben.

Aus dieser Uebersicht geht hervor, daß das erste Werk von Domenico, das wir mit Sicherheit datieren können, in seinem 26. Lebensjahre und wahrscheinlich nach einem Aufenthalt in Rom entstanden ist. Wie er vorher gemalt hat, wissen wir nicht. Es gibt, wie schon gesagt, einige Anzeichen, die es wahrscheinlich machen, daß Pacchiarotti sein erster Lehrer gewesen ist, dagegen läßt sich die immer wiederholte Behauptung, daß er in seiner Frühzeit von Perugino stark beeinflußt worden sei, wie schon erwähnt, durch Analyse der uns bekannten Frühwerke nicht aufrecht erhalten.

Beccafumi war ein reger Geist und besaß eine bedeutende malerische Begabung.

Ein brennender Ehrgeiz erfüllte den kleinen, scheinbar bescheidenen und einsamen Mann «di poca persona». Seine Nebenbuhler zu überbieten durch Neuerungen, Aufsicht zu erregen, zu überraschen, zu blenden, Sensation zu machen, den Leuten zu imponieren: das war seine Leidenschaft.

Ich glaube, daß wie Pacchiarotti für Gerolamo del Pacchia verhängnisvoll wurde, so wurde Sodoma es für Beccafumi.

Im Anfang hatte Beccafumi eine aufrichtige Bewunderung für Bazzi und huldigte ihm als Meister.

Vasari berichtet, daß der Ruhm Sodomas ihn von Rom aus nach Siena zurückgebracht hatte. «Onde tornatosene a Siena, veduto che

Giovann' Antonio aveva gran fondamento nel disegno, nel quale sapeva che consiste l' eccellenza degli artefici, si mise con ogni studio, non gli bastando quello che aveva fatto in Roma, a seguitarlo, etc.[1]»

Der Wettstreit mit Sodoma fing schon an als er von Rom zurückgekehrt war. Als Sodoma im Jahre 1512 die Fassade des Hauses Agostino Bardis mit Fresken schmückte «fece a sua concorrenza Domenico, in quel tempo medesimo, dalla colonna della postierla vicino al Duomo, la facciata d' una casa de' Borghese nella quale mise molto studio».

Vasari beschreibt ausführlich das Fresko, das er sehr lobt, muß doch schließlich einräumen, daß das Sodomas mehr gepriesen und höher geschätzt wurde[2].

Der entscheidende Wettstreit wurde im Oratorium von San Bernardino gehalten, wo die Brüderschaft ihm zugleich mit Gerolamo del Pacchia und Sodoma die Ausschmückung mit Fresken übertragen hatte.

Hier wurde er nicht allein von Sodoma, sondern auch von Gerolamo besiegt.

Es ist wahrscheinlich, daß dies beständige Unterliegen einen Groll gegen Sodoma in der Seele des ruhmsüchtigen Mannes erregt hatte.

Dies scheint man zwischen den Linien in Vasaris Vita herauslesen zu können, und es ist, wie schon erwähnt, in hohem Grad wahrscheinlich, daß die gehässigen und ungerechten Angriffe gegen Beccafumis Rival, von ihm inspiriert wurden. Bei jeder sich bietenden Gelegenheit stellt er sie zusammen um, wo es nur angeht, seinen Freund Beccafumi auf Kosten Sodomas anzupreisen. Wo er z. B. Sodoma «bestiale, licenzioso e fantastico» nennt, dann «era dall' altro lato Domenico tutto costumato e da bene, vivendo cristianamente, etc.»

Beccafumi spielte gegen Sodoma Michelangelo aus. Michelangelo war der große Stil. Ihn nachzumachen war die Ressource aller kleinen Geister, die groß scheinen möchten.

Größere Künstler als Beccafumi konnten sich der Macht Michelangelos nicht entziehen.

Ich brauche nur Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto zu nennen.

Aber man fühlt wie sie nach und nach bezwungen wurden. Beccafumi dagegen drang mit Macht in die Rüstkammer Michelangelos hinein, nahm seine Waffen hinaus, die seine schwachen Arme jedoch nicht schwingen konnten.

---

[1] A. a. O., p. 635.

[2] Beide Fassaden vor langer Zeit übertüncht. Die Anstrengungen, um sie bloßzulegen, führten zu keinem Resultat.

Ein glücklicher Instinkt hatte Sodoma von der Michelangelo-Gefahr gerettet. Er hatte genug in sich selbst, in seiner fröhlichen, empfänglichen, dem Augenblick lebenden Natur. Ohne Neid ließ er die anderen schaffen was sie wollten: er selbst wollte nicht größer scheinen als er war.

Das war eben der Grundfehler Beccafumis, wodurch seine großen Fähigkeiten von keinem entsprechenden Resultat gekrönt wurden: größer zu scheinen als er war.

Einmal kam doch eine Stille in seine Seele. Er hatte eine Vision, die möchte er festhalten und einmal schuf er ein vollkommenes Bild: Die hl. Katharina von Siena, für die Mönche von Monte Oliveto[1]; das Altarbild, das sich jetzt in der Akademie befindet.

Es ist das Meisterwerk Beccafumis, und wenn es auch sehr von Fra Bartolommeo und Sodoma beeinflußt ist, hat es doch neben Werken von Gerolamo del Pacchia, Brescianino und Balducci gehalten, seine starke Eigenart, die ihre Wurzeln in Beccafumis eigenem Temperament haben. Hätte er uns nur mehr in dieser Art geschenkt[2].

Etwas ganz befriedigendes wird man sonst unter den Werken Beccafumis nur in seinen Gemälden von kleinem Format finden, wie z. B. der schon besprochene Tondo bei Signor Mignanelli.

Und Lanzi scheint recht zu haben, wenn er sagt, daß Beccafumis Stil einer Flüssigkeit ähnlich sei, welche in einem kleinen Gefäß ihre Kraft behält, in ein größeres umgefüllt verduftet und sich verliert[3].

Vasari nennt Beccafumi «solitario oltremodo»[4].

Dieser Einsame war ein Grübler, ein Experimentator, ein Erneuerer und selbst diejenigen, denen sein malerisches Werk im ganzen keine große Sympathie einflößt, dürften hier seine Bedeutung für die Kunstentwicklung nicht unterschätzen.

Ich habe schon im Laufe meiner Darstellung auf einige seiner Neuerungen aufmerksam gemacht.

Als einer der ersten, vielleicht noch vor Brescianino, der von ihm gelernt haben kann, hat er verstanden der Landschaft ihre Materialität wegzunehmen und ihre Lokalfarben in einen duftigen Ton aufzulösen.

Als einer der ersten hat er es verstanden, ein ausgsprägtes Clair-obscur in seine Intérieurs zu bringen. Auch hat er in seinen Intérieurs

---

[1] Das jetzt niedergelegte Kloster S. Benedetto fuor della Porta a Tufi.

[2] «This picture», sagt B. Berenson, in seinem schon erwähnten geistvollen Aufsatz, «enables one to understand Vasari's enthusiasm for Beccafumi, whom he places above Sodoma.» Es waren nach meiner Ansicht, vielmehr die Gemälde, wo Beccafumi die Formensprache Michelangelos nachahmte, die ihm die Gunst Vasaris einbrachte. Hier ist er außer sich vor Enthusiasmus. Das Katharina-Bild wird auch gelobt, aber in mäßigeren Ausdrücken.

[3] Luigi Lanzi, Storia pittorica dell' Italia. III, p. 75.

[4] A. a. O., V, p. 654.

durch perspektivische Einblicke Raumwirkungen hervorgebracht, die wir sonst gewohnt sind nur bei den Holländern zu suchen.

Auch das Problem «di sotto in su» hat ihn sehr beschäftigt, so daß er der Correggio della Italia inferiore genannt worden ist. Im Saal des Consistorio hat er eine «Gerechtigkeit» gemalt, «che a piedi comincia oscura, va verso le ginocchia più chiaro, e così va facendo a poco di maniera verso il torso, le spalle e le braccia, che la testa si va compiendo in un splendor celeste».

Ein unermüdlicher Arbeiter ist er sein ganzes Leben geblieben und als solcher ist er gestorben.

Der Tod ereilte ihn, erzählt Vasari, durch großes Ermüden, nachdem er Nacht und Tag mit Bronzegießen beschäftigt war und von keiner Hilfe wissen wollte, den 18. Mai 1549 (das ist jedoch ein Irrtum von Vasari, er starb im Monat Mai im Jahre 1551, wie es urkundlich festgestellt ist).

Mit Beccafumi hat die Dekadence-Bewegung der Sieneser-Malerei ihren Höhepunkt erreicht. Ja, mit ihm schlug die sienesische Kunst in ihren Gegensatz über.

Was für sie bezeichnend war, das war das Insichgekehrte, die Zurückgezogenheit von der Welt, die Seelenanmut und die Innerlichkeit der Empfindung, während bei Beccafumi Aeußerlichkeit in der Empfindung, leere Formenprahlerei, unersättlicher Drang nach Sensation, Jagen nach Effekten mehr und mehr überhand nahmen.

Das große Talent des Künstlers wurde durch die innere Unzufriedenheit einer Seele ohne Selbstgenügsamkeit und Harmonie, durch Eifersucht und Ruhmbegierde auf Abwege gebracht.

VII.

NICHTSIENESISCHE GEMÄLDE

1.

ITALIENISCHE BILDER.

DIE Galerie der Akademie zu Siena, außer, daß sie das reichste Depot der Welt für Gemälde sienesischer Kunst ist, besitzt auch eine Anzahl Bilder fremder Schulen, die teilweise von bedeutendem Interesse sind. Das florentinische Trecento ist mit einigen guten Bildern vertreten, dasselbe gilt für die umbrische Schule, unerwartet sind auch einige interessante Bilder aus Venedig, sowie gute Bilder aus der deutschen Malerschule in die Galerie gekommen.

Die frühesten Werke der florentinischen Kunst in der Akademie dürften die beiden dem Bernardo Daddi zugeschriebenen Kleingemälde sein, wovon das eine Nr. 60 ein kleines Hausaltärchen in Form eines Triptychons darstellt. Auf einem hohen gotischen Thron sitzt Maria mit dem segnenden halbnackten Knaben auf ihrem linken Knie. Sie ist von einer großen Anzahl von Heiligen und Engeln umgeben, die übereinander stufenweise angeordnet sind.

Im Giebelfeld die Halbfigur des segnenden Heilands. Auf den Flügeln die Geburt Christi und die Kreuzigung, darüber zwei Legenden aus dem Leben des hl. Nikolaus. Auch auf den Rückseiten befinden sich noch Spuren von Heiligengestalten.

Unten die Inschrift: ANNO DOMINI M. CCC.XXX.VI (Taf. XLVI, 2).

Daß unser Triptychon mit den feinen kleinen figurreichen Andachtsbildchen von Bernardus de Florentia (neuerdings mit dem Freskomaler Bernardo Daddi identifiziert) eine nahe Verwandtschaft hat, ist augenscheinlich. Vitzthum in seiner Monographie über Bernardo Daddi[1] weist es seiner Werkstatt zu. W. Suida dagegen benennt es mit einem von

[1] Leipzig. Hiersemann. 1903.

den beiden von ihm kreierten Künstlernamen: Meister des Bigallo-Triptychons und Meister der Kreuzigung und zwar mit dem letzten[1]. Uebrigens fehlen auch nicht Analogien mit dem 1333 datierten Bigallo-Triptychon. Auch hier auf den Flügeln rechts die Geburt Christi, links die Kreuzigung und darüber dieselben Legenden aus dem Leben des hl. Nikolaus. Von Taddeo Gaddi gibt es ein ganz ähnliches Bild 1344 datiert. Ich vermute, daß alle diese Gemälde auf ein und dasselbe Vorbild zurückgehen. Das Bigallo-Triptychon ist abgebildet von Carlo Gamba, der es dem Bernardo Daddi zuschreibt, in Rassegna d' Arte 1904, p. 109.

Von einem anderen dem Bernardo verwandten Meister ist das Madonnenbild Nr. 73, welches das Mittelstück eines kleinen Triptychons bildet. Die Gottesmutter mit dem halbnackten Kinde in ihrem linken Arm, sitzt auf einem hohen gotischen Thron, gleichfalls von Engeln und Heiligen umgeben in stufenmäßiger Anordnung. Unten zwei musizierende Engel. Das Täfelchen hat sehr gelitten, zeigt aber dennoch ein lebhaftes Kolorit (Taf. XLVII, 1). Von demselben Künstler dürften acht kleinere Gemälde mit Legenden aus dem Leben des hl. Stephanus und anderer Heiligen in der vatikanischen Galerie, früher im Museo Cristiano, sein. Während Vitzthum das kleine Gemälde sowie die acht Täfelchen in Rom dem Bernardo Daddi selbst zuweist, schreiben O. Sirén und F. M. Perkins sie einer anderen Künstlerpersönlichkeit, die sie Pseudo-Daddi nennen, zu[2].

Es scheint also, daß ein ganzer Kreis von Künstlern sich um den in jüngster Zeit berühmt gewordenen Bernardo Daddi gruppiert.

Man geht von der Voraussetzung aus, daß der von Vasari erwähnte Bernardo Daddi, der die Fresken in der Kapelle Pulci in S. Croce zu Florenz gemalt hat, derselbe Meister ist, der einige Madonnenbilder mit dem Namen Bernardo de Florentia bezeichnet hat.

Die Stilidentität ist nicht ganz klar.

Selbst die Verfechter dieser Hypothese verhehlen sich die Schwierigkeit nicht. Suida spricht von einem «ungelösten Widerspruch, dessen instinktive Erkenntnis für andere Forscher Grund war, den Bernardino de Florentia und den Freskomaler Bernardo Daddi für zwei getrennte Persönlichkeiten zu halten[3]».

Es ist in der Tat nicht leicht die Fresken in S. Croce, die von Energie, viriler Kraft und dramatischer Spannung zeugen unter denselben

---

[1] Repertorium für Kunstwissenschaft 1908.

[2] Nach Adolfo Venturi ist der Meister des Täfelchens in Siena und der acht Legenden aus dem Leben des hl. Stephanus dagegen identisch mit dem anonymen Schüler Giottos, der (nach Venturi) die Franziskanerallegorien und die Fresken des rechten Querschiffes in der Unterkirche zu Assisi gemalt hat, dem sogenannten Maestro Oblongo (nach der länglichen Gesichtsform seiner Gestalten). Es ist hier nicht der Ort dieser Hypothese näher zu treten.

[3] Repertorium für Kunstwissenschaft.

Hut zu bringen mit den Werken von Bernardo da Firenze, die meistens kleine miniaturartig ausgeführte Täfelchen sind, lyrisch empfundene, sanfte Bilder, welche die celesten Leistungen eines Angelico schon vorahnen lassen. Graf Vitzthum und W. Suida meinen doch, daß die Kluft sich überbrücken läßt. Hoffen wir, daß die Brücke sich baufest erweisen wird!

Diese beiden Bilder, mit Bernardo Daddi oder sagen wir lieber mit Bernardo da Firenze innig verwandt, zeigen in hohem Grad in Empfindung, Kolorit und Typenbildung sienesischen Einfluß.

Derselbe Einfluß zeigt das größere Gemälde eines anderen und berühmteren Florentiners, nämlich die thronende Madonna Nr. 107 von Taddeo Gaddi.

Der Einfluß der sienesischen Kunst, der auf die künstlerische Nachfolgerschaft Giottos sich vielfach konstatieren läßt, kommt in diesem Gemälde, das für einen Sieneser gemalt wurde, besonders stark zum Ausdruck.

Auf einem gotischen Thron mit schlanken, geschwungenen Säulen sitzt in prachtvollem Kleid, gedankenvoll ernst die Mutter Gottes, das vollbekleidete Kind auf ihrem linken Knie haltend. Zu beiden Seiten des Throns eine junge Heiligengestalt. Links die hl. Maria Magdalena das Salbgefäß in der Hand, rechts die hl. Katharina von Aegypten mit beiden Händen eine goldene Krone haltend[1].

Unten knieen zwei Engelpaare, Blumen haltend und Rauchfässer schwingend. Das Kind hält nach sienesischem Gebrauch ein Vögelchen in der Hand. Die goldstrahlenden Kleider, die feingemusterten goldschmiedartig ausgeführten Nimben, alles ist sienesisch zugerichtet. Unten die Inschrift:

TADDEUS GADDI DE FLORENTIA ME PINXIT MCCCLV. QUESTA TAVOLA FECE FARE GIOVANNI DI SER SEGNIA PER RIMEDIO DELL' ANIMA SUA E DE SUOI PASSATI (Taf. XLII, 2).

Das Altarbild befand sich früher in der Sakristei von San Pietro in Megagnano in der Nähe von Poggibonsi.

Obschon Taddeo hier sienesisch ist und sienesisch sein will, ist die Tafel doch ganz charakteristisch für ihn. Die Gesichtstypen zeigen die flachen und breiten Formen, die ausstehenden Kinnbacken und langgezogenen schmalen Augen, den wir in allen Werken des Giotto-Schülers begegnen.

Ein jüngerer Zeitgenosse von Taddeo Gaddi war der erst in jüngster Zeit namhaft gewordene Giovanni del Biondo, dessen Stil mit dem

[1] Ungewöhnlich für die hl. Katharina. Vielleicht ist nicht Katharina wie der Katalog will, sondern eine andere Heilige gemeint.

der Söhne Ciones, Nardis, und Andreas nicht ohne Verwandtschaft ist. Vor kurzem hat unsere Galerie ein Madonnenbild von ihm erworben, das 1377 datiert. Abhängig von anderen Meistern, ganz ohne ausgesprochene Eigenart versteht er sich volkstümlich zu machen, durch sein gefälliges Kolorit und seine sanften hausmütterlichen Madonnen.

Sein bedeutendstes Werk dürfte das Altarbild in der Kapelle Rinuccini in S. Croce zu Florenz sein aus dem Jahr 1379.

Andere Bilder in S. Ansano zu Fiesole, in der Akademie zu Florenz, in der vatikanischen Gemäldegalerie etc.

Von den späteren florentinischen Trecentisten besitzt unsere Galerie nur einige kleine Proben von der Kunst des sich meistens in großen Freskenzyklen ergehenden Spinello Aretino.

Spinello hat in Siena sehr viel gearbeitet.

Im Dom hat er nicht mehr erhaltene Fresken und in der Sala Balia im Palazzo Pubblico (mit Gehilfen) die bekannte Freskenserie mit Geschichten des Kaisers Friedrich Barbarossa und des Papstes Alexander III. gemalt (1407—8).

Bedeutend früher sind die beiden Gemälde, die unsere Galerie von dem Meister bewahrt. Sie sind Teile eines Altarbildes, das er im Jahre 1384—85 für die Kirche Monte Oliveto malte.

In der Krönung Maria sieht man Christus in einer von Engeln getragenen Strahlenglorie wie er die Krone auf das demütig geneigte Haupt Marias aufsetzt, oben musizierende Engel (Nr. 119) (Taf. XLVII, 3).

Das kleinere Bild den Tod Marias darstellend, (Nr. 125) ist eine reich bewegte figurenreiche Komposition; die ehrwürdigen Gestalten der zwölf Apostel in sehr variierten aber wahr empfundenen Attituden. Knieende Mädchenengel mit Kerzen in den Händen hinter der Bahre Marias.

Im Hintergrund Christus mit der Madonna als kleines Kind in seinen Armen, für alle unsichtbar.

Noch zwei kleine Bilder mit Legenden aus dem Leben des Apostels Paulus (Nr. 117, 118) werden der Manier Spinello Aretinos zugeschrieben.

Ein Täfelchen mit der Vermählung der hl. Katharina von Aegypten, seitwärts der hl. Antonius Abt und der Täufer, ist mit dem Namen «Michelinus» bezeichnet. Es ist ein eigentümliches Bild, das mehr deutsch als italienisch anmutet. Michelino di Besozzo, ein zu seiner Zeit nicht unbekannter Maler, der von Lomazzo gelobt und auch von dem Anonimo Morelliano erwähnt wird, ist mit unserem Meister identifiziert worden, muß entweder in direkter Weise oder durch die Vermittelung von Stephano da Zevio oder verwandten Meistern kölnisch beeinflußt worden sein.

Im Dom zu Mailand befinden sich nach W. Suida ein mit demselben Namen bezeichnet und 1417 datiertes Prozessionsbild, auch ein Glasfenster daselbst von 1438 soll auf ihn zurückgehen, ebenfalls wahrscheinlich einige Fresken im Palazzo Borromeo [1] und andere auch im ehemaligen Palast des Branda Castiglione zu Castiglione d'Olona [2].

Man kann im Zweifel sein, ob die vier Trionfi, die im Saal III ausgestellt sind (Nr. 149—152) florentinisch oder sienesisch sind. Sie sind jedenfalls sienesisch beeinflußt. Inspiriert sind sie sicher von Petrarcas sechs berühmten Trionfi auf die Liebe, die Keuschheit, den Tod, den Ruhm, die Zeit und die Ewigkeit. Doch sind nur die vier ersten dargestellt. Die Darstellung der Trionfi ist jedoch viel älter als Petrarca. Sie geht auf die Antike zurück.

«Die «Gloria» oder der Trionfo ist ein Erbstück der Antike. Die in den Spielen und Festzügen der Italiener seit dem 12. Jahrhundert so beliebten Triumphwagen u.s.f. leiten sich zweifellos aus den triumphalen Aufzügen der römischen Kaiserstadt her [3]». Diese heidnischen Trionfi wurden christianisiert und schon bei Dante finden wir das die Kirche symbolisierende Bild des Wagens.

Triumph des Todes.

Der Triumphwagen von schwarzen Stieren gezogen zieht unbarmherzig seinen Weg, alles Lebende, das er begegnet, zermalmend. Hoch oben auf dem sich kandelaberartig auftürmenden Wagen schwingt der Tod seine Sense. Bald wird der Wagen eine Jagdgesellschaft, die fröhlich dahin zieht, erreichen.

Im Hintergrund sieht man einen Leichenzug langsam heranschleichen.

In diesem wie in den übrigen drei Gemälden ziehen sich in den landschaftlichen Hintergrund zwischen Bäumen und niedrigen Hügeln schlangenförmige Wege hinein, die beträchtlich dazu mithelfen die Raumwirkung zu erhöhen (Taf. XLVIII, 1).

---

[1] Im Palazzo Borromeo in Mailand befinden sich Fresken sowohl in einem Säulengang im Hof wie in einem Lokal im Erdgeschoß. Von diesen letzteren, die Szenen aus dem modischen Leben in Mailand in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts darstellen, können jedenfalls hier nicht die Rede sein.

[2] Neue Studien zur Geschichte der lombardischen Malerei des XV. Jahrhunderts. Repertorium für Kunstwissenschaft XXV, p. 343. Dagegen P. Toesca, der nur das Bild in Siena als echtes Werk von Michelino da Besozzo anerkennt. Ein ihm verwandtes Fresko in Santa Maria presso S. Celso in Mailand. Toesca betrachtet dies Gemälde als ein Mittelglied zwischen den Täfelchen in Siena und den Fresken von Zavattari im Dom zu Monza, in welchen die Formen und die eigentümliche Technik jenes Bildes seine weitere Entwicklung gefunden haben. (Pietro Toesca. Michelino da Besozzo e Giovannino De Giani. L' Arte VIII, p. 321).

[3] F. X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst. II, p. 141.

Triumph der Keuschheit.

Der Wagen ist von Einhörnern gezogen. Hoch oben die Castità in der Gestalt einer Jungfrau in stolzer Siegesfreude eine Fahne schwingend, worin das Bild des Hermelins (Symbol der Unschuld) eingewirkt ist. Vor ihr sitzt der nackte Amor die Hände auf dem Rücken gebunden. Auf dem Wagen sitzt noch eine harfenspielende Jungfrau. Und dem Triumphzug der Castità folgend eine zahlreiche Schar junger keuscher Mädchen, die einander schwesterlich an den Händen halten. Einige halten Blumengefäße. Eine schwingt ein Banner, worauf auch ein Hermelin eingewirkt ist (Taf. XLVIII, 2).

Triumph der Liebe.

Der Wagen von vier weißen Pferden gezogen.

Hoch oben Armor, den Wagen kaum berührend, halb im Flug über einem großen Gefäß schwebend, woraus Flammen emporsteigen, Pfeile aussendend. Darunter sitzen traurig vor sich hinblickend, junge gefesselte Männer, die von der Liebe überwunden sind. Links neben dem Wagen mehrere klassische Beispiele auf die wundervolle und fatale Wirkung übermäßiger und törichter Liebe: Phyllis auf Aristoteles reitend, Herkules und Omphale, Virgil im Korbe, etc.

Im Mittelgrund links liegen auf dem Boden Jünglinge, die von Amor getötet sind, einer, der eben von einem riesigen Pfeil ins volle Herz getroffen ist, wackelt und ist im Begriff umzufallen. Rechts ein Jüngling, der den Arm abwehrend emporhebt. Aehnliche Szenen kommen auch in Pesellinos Triumph bei Mrs. Gardner in Boston vor, was vielleicht auf ein gemeinsames Vorbild deuten kann (Taf. XLIX, 1).

Triumph des Ruhms.

Der Wagen von Elefanten gezogen. Hoch oben auf dem Wagen thronend in königlicher Stellung die Fama, Schwert und Buch in den ausgestreckten Händen hoch hebend. Zu beiden Seiten vor dem Wagen in dichter Schar die, welche durchs Schwert oder durch ein Buch Ruhm erworben haben (Taf. XLIX, 2).

Die Darstellung der Elefanten ist viel schwächer als die der Zugtiere der anderen Bilder und zeigt, daß der Maler einen wirklichen Elefanten nie gesehen hat.

Rothes meint, doch kaum mit Recht, daß die thronende Frau mit Buch und Schwert die Giustizia darstellt und also daß der Triumph der Gerechtigkeit dargestellt ist.

Wer der Autor der vier Trionfi sei, ist nicht leicht zu bestimmen. W. Rothes schreibt sie Pietro Lorenzetti zu. Aber sie zeigen nicht

seinen Stil, sind bei weitem nicht gut genug für ihn und auch viel später entstanden.

Daß die Bilder von einem sienesischen Künstler herrühren können, ist jedenfalls nicht unmöglich. In unserer Galerie befindet sich unter Nr. 331 (Saal VIII), eine Predella mit Halbfiguren von Heiligen und in der Mitte eine Pietà, Ignoto genannt, doch ohne Zweifel sienesisch. Diese Predella mit lauter blonden Heiligenköpfen können sehr gut von dem Meister der Trionfi sein. Man vergleiche besonders die zweite Heilige rechts von der Pietà mit dem jungen Mädchen auf dem Triumphwagen der Keuschheit.

Bernhard Berenson schreibt unsere Trionfi Pier Francesco Fiorentino zu, mit dem in der Tat unsere Bilder namentlich die landschaftlichen Hintergründe einige Analogien zeigen.

Die Trionfi Petrarcas sind in ähnlicher Weise von vielen Künstlern dargestellt, namentlich möchte ich auf venezianische Holzschnitte vom Ende des 15. Jahrhunderts hinweisen. Man hat sich mit Recht über die Uebereinstimmung in der Behandlung gewundert, namentlich über den sich immer wiederholenden ähnlichen Vorspann der Wagen der verschiedenen Trionfi. Bei Petrarca kommt ja nur bei dem Triumph der Liebe der Wagen vor. Die Illustratoren Petrarcas haben in Analogie damit auch die anderen Trionfi als festliche Wagenaufzüge dargestellt. Man versteht wohl, daß sie der Keuschheit einen Vorspann von Einhörnern gegeben haben. Aber, frägt man, warum ist der Triumphwagen des Todes von Büffeln oder Ochsen gezogen, warum der der Fama von Elefanten, der der Zeit von Hirschen, etc.

Vergeblich wird man in der Symbolik des Mittelalters hierfür eine Erklärung finden. Prince d'Essling, der Verfasser des vor kurzem erschienen ersten Bandes des Prachtwerks über venezianische Holzschnitte vom Schluß des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts[1], möchte die Erklärung für diese und andere merkwürdige Uebereinstimmungen darin suchen, daß entweder die Auffassung eines Kommentators von großer Autorität sich als Gesetz aufgezwungen hätte oder daß ein bedeutender Künstler die Vorbilder für alle nachfolgende Illustratoren gegeben habe. Doch weder ein solcher Kommentator, noch ein solcher Künstler — wie Prince d'Essling es selbst zugeben muß — läßt sich im 15. Jahrhundert in Italien nachweisen[2].

---

[1] Les Livres à Figures vénitiens de la fin du XV siècle et du commencement du XVI. Tome I. Florence. Paris. 1907.

[2] Ein Kommentar vom Jahr 1475 von einem Bernardo von Siena kommt nicht in Betracht, da die Behandlungsweise schon früher von den Künstlern festgestellt war.

Von dem eben erwähnten Pier Francesco Fiorentino besitzt unsere Galerie ein charakteristisches Bild, Nr. 209.

Es stellt die Anbetung des Kindes zwischen zwei hl. Mönchen dar. Die Maria kniet mit gefalteten Händen vor dem halbnackten Kind, das in ziemlich gezwungener Stellung vor ihr liegt, den Rücken auf einen Bündel Stroh gestützt. Die beiden ernsten Mönche sollen vielleicht die großen Ordensstifter Franziskus und Domenikus darstellen. Im Hintergrund eine Hügellandschaft mit einigen Ortschaften. Pier Francesco, überhaupt ein schwacher, handwerksmäßiger Künstler, zeigt sich in diesem Bilde nicht einmal von seiner besten Seite (Taf. L, 1).

Von florentiner Meistern findet sich sonst nichts von Bedeutung in unserer Galerie. Die beiden Heiligenbilder Nr. 451 und 564, Fra Bartolommeo zugeschrieben, habe ich schon als Werke Brescianinos erwähnt.

Dem großen Umbrier-Florentiner Luca Signorelli wurden früher zwei Freskowerke zugeschrieben, die sich unter Nr. 333—34 im Saal VIII befinden. Sie stammen aus dem Palast des Pandolfo Petrucci, welcher, wie bekannt, von Signorelli mit jetzt untergegangenen Fresken ausgeschmückt wurde. Jetzt werden sie mit Recht dem Schüler des Cortonesen, dem aus Urbino gebürtigen Gerolamo Genga zugeschrieben. Doch fehlt der Hinweis, daß die Kartons zu diesen Fresken ohne Zweifel von der Hand Signorellis herrühren, der nur die Ausführung seinem Schüler anvertraut hat.

Diese Bilder stellen die Flucht Aeneas, der seinen Vater Anchises auf dem Rücken trägt (Taf. L, 2), und eine Auslösung aus der Gefangenschaft (Taf. LI, 1), dar, lebensvolle Darstellungen, die nicht wenig von der römischen Antike beeinflußt sind. Doch sind sie schon dem Entwurf nach ziemlich manieriert und haben sie durch die Ausführung des Schülers nicht gewonnen. Morelli weist auf eine kleine Skizze zu der «Auslösung aus der Gefangenschaft» hin, die sich, unter dem Namen Jacopo Francia in der Galerie zu Lille befindet.

Es gibt noch in unserer Galerie ein paar Gemälde von Gerolamo Genga, jedoch unter falschen Benennungen. Das eine ist ein schon erwähntes Tondo, Nr. 433, im Saal X ausgestellt, unter dem Namen Gerolamo del Pacchia. Es stellt Maria auf dem Rasen sitzend mit beiden Kindern spielend dar. Der kleine Täufer hält seinem Spielgenossen ein wild flatterndes Vögelchen entgegen, das dem Christkind mit dem Schnabel droht. Dies wendet sich erschrocken weg, und scheint bei dem hl. Antonius von Padua, der vor dem Kinde in Anbetung kniet, Schutz zu suchen (Taf. LI, 2).

Es ist Morelli, dem das Verdienst zukommt den richtigen Autornamen zuerst genannt zu haben.

Ein anderes Bild, ausgestellt im Saal XI unter Nr. 503, «Scuola fiorentina» genannt, ist ein ganz charakteristisches Bild Gengas.

Es stellt die Madonna mit dem Jesuskinde und dem kleinen Täufer dar. Es stammt aus dem königlichen Schloß in Siena[1].

Pinturicchio, der sich in Siena so ruhmvoll betätigt hat und dessen das Auge durch Glanz und Pracht blendenden Fresken in der Libreria des Doms zu den am meisten bewunderten Monumenten Sienas gehören, ist in der städtischen Galerie nur dürftig vertreten. Es werden ihm zwar im Katalog vier Bilder zugeschrieben.

Das «Presepio» Nr. 7 habe ich als sicheres Werk von Balduccio in Anspruch genommen, die Anbetung des Kindes Nr. 386, kann ich nur als ein gutes Schulbild betrachten. Dasselbe gilt für das Madonnenbild, Nr. 387, nur scheint dieses, namentlich im Haupt der Maria, etwas von Peruzzi beeinflußt. Diese beiden Bilder stammen aus dem niedergelegten Kloster von Santa Maria Magdalena.

Ein echtes Werk des Meisters ist dagegen das Rundbild mit der hl. Familie, Nr. 495 (Taf. LII, 1).

Im Gegensatz zu Crowe und Cavalcaselle, welche das Bild aus der Zeit stammen lassen, in der er seine ersten Piccolomini-Fresken in der Libreria schuf, möchte ich es als ein sehr frühes Gemälde ansehen. Darauf deutet die höchst naive, fast puerile Gruppierung seiner übrigens sehr lieblichen und zart empfundenen Figuren. In einer üppigen Waldgegend auf Blumenrasen sitzen Maria und der hl. Joseph zusammen. Die Jungfrau, deren reiche Haarfülle in schweren Flechten aufgebunden ist, trägt einen roten mit goldenen Verzierungen geschmückten Unterrock, und darüber einen blauen Mantel. Mit der linken Hand hält sie ein offenes Buch, das sie gegen das linke Knie stützt. Der gedankenvoll sitzende hl. Joseph trägt einen gelben Mantel. Im Schoß verbirgt er eine kleine Tonne und in der Rechten hält er zwei Brötchen. Das Lieblichste im Bilde sind die beiden Kinder, die Arm in Arm sich eben anschicken, eine kleine Promenade in der Wüste zu machen. Das Christkind in einer langen goldgeschmückten Bluse, der kleine Täufer in einem härenen Gewand. Der letztere hat nackte Arme und Beine, in der Linken hält er ein langes dünnes Rohr, in der Rechten eine feingeformte Vase. Maria und Joseph beschäftigen sich nicht miteinander und auch

[1] In der Galerie des Castello Sforzesco in Mailand befindet sich auch ein noch unerkanntes Madonnenbild von Genga (Nr. 250).

nicht mit den Kindern. Die Kinder ihrerseits kümmern sich nicht um die Eltern des kleinen Jesu. Alles in diesem Bilde ist unvermittelt. Alle vier Figuren drehen die Köpfe denselben Weg, woraus «a strange uniformity of attitude as if they were bent by the wind» hervorkommt, wie C. Ricci richtig bemerkt[1].

Auch die ganz gleiche Kopfhöhe der beiden Figurenpaare macht einen kindlichen Eindruck. Endlich deutet die Behandlung der Falten auf die von Fiorenzo di Lorenzo beeinflußte Frühzeit.

Von Cola dall' Amatrice besitzt unsere Galerie ein wenig beachtetes Bild, welches die Madonna mit dem Kinde, die von den hhl. Ludwig von Toulouse, Franziskus, Bernardin, Sebastian und Antonio von Padua umgeben ist, darstellt. In der Einrahmung sind wieder dieselben Heiligen abgebildet (Nr. 571, Korridor).

Die Angabe des Katalogs, daß Cola der neapolitanischen Schule angehört, ist irrtümlich. Er ist wohl in Amatrice, einem Städtchen im neapolitanischen Gebiet der Abruzzen geboren, hat aber seine eigentliche künstlerische Erziehung in den Marken erhalten, besonders in Ascoli und in der Provinz Piceno, wo er die Werke, die Carlo Crivelli und dessen Schüler und Bruder Vittorio sowie auch Pietro Alamanni in reicher Fülle hinterlassen haben, studiert und nachgeahmt hat. Die andere Angabe des Katalogs, daß er um 1470 florierte, ist ebenfalls irrtümlich. Er ist wahrscheinlich (nach Calzini) erst zwischen 1480—90 als Sohn eines gewissen Filotesio in den Abruzzen geboren. Als Maler ist er eine rauhe, kräftige Persönlichkeit, sein Kolorit ist crude, seine Typenbildung und ganze Stilrichtung abhängig von der Schule Carlo Crivellis. So werden viele Gemälde im Ascolanischen, die bisher als Werke von Pietro Alamanni, Vittorio Crivelli, ja selbst von Carlo selbst galten, jetzt als Werke des jungen Amatrice betrachtet. So z. B.: die vier Tafeln in S. Angelo Magno zu Ascoli Piceno mit Darstellungen der hhl. Michael, Benedikt, Bernhard und Leonhard[2]. Obwohl die mit großer Energie hingeworfenen, kräftigen und rauhen Gemälde des Amatricianers größere Beachtung verdienen, als ihnen zu Teil geworden ist, müssen die Bestrebungen der neueren Zeit ihn als großen Künstler zu stempeln, doch als verfehlt bezeichnet werden. Ohne eigentliche Originalität haben seine Darstellungen sowohl Wucht wie Würde, doch ist und bleibt er ein Künstler für die kleine Provinz, provinziell, ja selbst bäuerisch in seinem Geschmack. Erst von der Schule Crivellis abhängig kam er später unter

---

[1] Pinturicchio. London. W. Heinemann. 1902.

[2] Vergl. den Artikel von Prof. G. Calzini, dem besten Kenner Colas, im «Allgemeinen Künstlerlexikon». Leipzig. Engelmann 1977. p. 381.

die Herrschaft Raphaels und Michelangelos. Er ahmte die äußeren Formen plump nach. Ein Hauch vom Geiste Michelangelos, wie Luzzi[1] darin zu spüren glaubt, ist bei unserem Eklektiker nicht zu bemerken. Cola dall' Amatrice, der auch als Architekt und vielleicht auch als Bildhauer tätig gewesen ist, starb nach 1547. Die zugänglichsten seiner Gemälde befinden sich in der Galerie des Lateran[2] und in der des Konservatorenpalast in Rom.

Von italienischen Künstlern des Cinquecento sind ferner nur einige beachtenswerte Werke der venezianischen Schule zu betrachten.

Das bedeutendste dieser Bilder ist die große Verkündigung von Paris Bordone (Nr. 544).

In einer sich perspektivisch vertiefenden prachtvollen Renaissance-Pfeilerhalle von herrlichster Raumwirkung, welche überall Ausblicke nach üppiger Waldlandschaft gestattet, sitzt die hl. Jungfrau an ihrem Betpult und wendet sich erschrocken um, als durch den zweiten Bogen links der verkündigende Engel, in der Rechten den Lilienstengel, und mit der Linken nach oben deutend, sich mit Blitzesschnelle herniederschwingt. Vor dem Betpult liegt ein Hund, links stehen ein Spinnrocken und ein Stuhl, welche zeigen, daß Maria, bevor sie zum beten ging, gesponnen hat.

Es ist, was die Raumwirkung betrifft, eins der bedeutendsten venezianischen Bilder. Die tief in den Horizont sich hineinstreckende üppige Waldebene, worüber weiße Gewitterwolken ruhen, könnte von den besten holländischen Landschaftsmalern, wie z. B. Philipp de Coninck, der solche Ebenen meisterlich darstellt, nicht besser gemalt sein (Taf. LII, 2).

Es dürfte wohl in derselben Epoche geschaffen sein, in der er sein berühmtes Gemälde «Der Fischer vor dem Dogen» in der Akademie zu Venedig gemalt hat, herrühren. Das Bild nimmt einen hohen Platz im Werke Bordones ein und ist eine der poetischsten Verkündigungen, die überhaupt in Venedig gemalt ist. Die Bezeichnung, die im Katalog ungenau angeführt ist, lautet so: Paris b . . . . . Das herrliche Werk hat leider durch Abputzen etwas gelitten.

Diese Verkündigung ist jedoch nicht das einzige Werk von Paris Bordone, dessen sich unsere Galerie rühmen kann. Es gibt noch ein anderes, wenig beachtetes und bis in jüngster Zeit unerkanntes Bild Bordones, welches in der Galerie irrtümlicherweise Palma il Vecchio zugeschrieben wird. Es stellt die hl. Jungfrau mit dem nackten Kinde auf ihrem Schoße, welchen der hl. Omobono einen jungen Edelmann

[1] Nuova Rivista Misena. V, p. 143.
[2] Jetzt im Vatikan.

empfiehlt, dar. Im Hintergrund Landschaft mit Hirten und Schafen. Die Jungfrau stützt mit beiden Händen das nackte Kind, welches sich in heiterster Laune zurücklehnt und ein Vögelchen in der kleinen Rechten hält. Hinter ihr fällt eine reiche Draperie nieder. Der hl. Omobono, dessen ausdrucksvolles Gesicht von weißem Haar und Bart umkränzt ist, hält eine große Schere in der Rechten. Die linke Hand legt er, indem er sich gegen die Jungfrau wendet, sanft und liebevoll auf die Schulter des jungen Edelmannes, der sich mit kreuzgelegten Armen vor der Mutter Gottes und dem göttlichen Kinde neigt.

Die Gruppierung der vier Figuren, deren Köpfe einen feinen Halbzirkel bilden, ist von vollendeter Schönheit.

Das von dunklem Haar und Bart reich umrahmte Gesicht des jungen Edelmannes erinnert an Porträtköpfe von Giorgione und dem jungen Tizian (Taf. LIII, 2).

In der Tat ist das Bild, meiner Ansicht nach, ein sehr frühes Werk von Bordone, vielleicht mit einem anderen gleich zu erwähnenden, das früheste Gemälde, das uns hinterlassen ist und unter dem unmittelbaren Einfluß von Giorgione, den Paris als Jüngling noch persönlich gekannt haben konnte und dem jungen Tizian gemalt. Bordone hat seinen Stil in späteren Perioden vielfach geändert, doch ist seine Hand hier deutlich zu erkennen, vornehmlich durch die für ihn so charakteristische Waldlandschaft, dann durch die dichten, länglichen und tief gebrochenen, krausen Falten in der weitläufigen Draperie der Madonna, endlich in der für ihn so charakteristischen Form des Ohrs und der Hände.

Das andere Frühwerk worauf ich oben hinwies, welches zu mannigfaltigen Attributionen Anlaß gegeben hat, ist die heilige Familie in einer Landschaft ruhend mit der hl. Katharina und einem Hirten im Palazzo Doria zu Rom. Es ist merkwürdig, daß es bis jetzt nicht bemerkt worden ist, daß dies Gemälde nicht allein von derselben Hand wie das eben besprochene, sondern auch aus derselben eng begrenzten Frühperiode seines Autors ist. Die Waldlandschaft hat in beiden Bildern ganz denselben Charakter. Das Haupt des hl. Joseph stimmt genau mit dem des hl. Omobono, nicht allein was Aehnlichkeit der Züge betrifft, sondern auch die Bewegung des Körpers und die Kopfhaltung sind dieselben. Auch das Kind zeigt genau denselben Typus, während es sich in Siena nur zurücklehnt, hat es sich in Rom ganz rückwärts geworfen und lüftet keck sein linkes Beinchen in die Höhe, ein Motiv das von Girolamo Savoldo oft benutzt worden ist. Auch das Haupt Madonnas zeigt wesentlich dieselben Formen. Dies Gemälde, koloristisch ein Meisterwerk, ist unter dem Einfluß Tizians gemalt, nur die hl. Katharina scheint mir von

Lotto inspiriert. In der Galerie wird es auch Tizian genannt, Crowe und Cavalcaselle kommen der Wahrheit näher, indem sie es einem Maler von Treviso, Schüler von Palma Vecchio oder Paris Bordone zuschreiben, während der Cicerone es irrtümlich Bernardino Licinio gibt, wenn auch mit Anklängen an Paris Bordone. Das verwandte und sehr bedeutende Bild in der Galerie zu Siena ist überhaupt von der Forschung übersehen (im Cicerone z. B. nicht erwähnt) oder jedenfalls nicht nach seiner Bedeutung gewürdigt worden [1].

Die anderen Gemälde der venezianischen Schule sind von weniger Bedeutung. Die allegorische Figur der Venezia, (Nr. 478) dem Veronese zugeschrieben ist nur eine Kopie. Der Kindermord, Tintoretto genannt, kann nur seiner Schule angerechnet werden (Nr. 494). Das große Bild, (Nr. 497) das einen Künstler darstellt, im Begriff eine junge Frau zu malen, ist weder von Tintoretto, noch venezianisch, sondern von der seiner Zeit gefeierten Bildnismalerin Sophonisba Anguissola von Cremona.

Das junge Mädchen, das ungefähr neunzehn Jahr alt sein kann, ist Sophonisba selbst. Neben sich hat sie einen Mann dargestellt mit einem Zeichenstift in der Hand. Es ist wahrscheinlich, wie Morelli vermutet, ihr Lehrer Bernardino Campi, der im Begriff steht ein Porträt von seiner Schülerin zu machen.

Sophonisba, die berühmteste von sechs Schwestern, die alle Malerinnen waren, wurde im Jahre 1527 in Cremona geboren und starb nach 1623, wahrscheinlich in Palermo [2]. Sie wurde also sehr alt, über 96 Jahre. In Palermo den 12. Juli 1623 hat van Dyck die alte Dame besucht. Er hat sie in sein Skizzenbuch erblindet, wie sie damals war, porträtiert.

Das Skizzenbuch befindet sich in der Kollektion Herbert Cook in London. Das betreffende Blatt mit der leicht hingeworfenen geistreichen Skizze inmitten einer langen Inschrift ist reproduziert in Giov. Morellis «Della Pittura Italiana» [3].

Giovan Battista Moroni (nicht Morone, wie es im Katalog heißt) sind zwei männliche Bildnisse zugeschrieben (Nr. 467 und 484). Sie stehen nicht ganz auf der Höhe seiner Kunst und die Beteiligung von Schülerhänden ist nicht ausgeschlossen.

Von den übrigen Gemälden der venezianischen Malerschule zugeschrieben ist «Die eherne Schlange» von Jacopo Palma il Giovane ein gutes Werk von reichem Kolorit, dem Tintoretto nicht fernstehend (Nr. 539). Bezeichnet JACOBUS PALMA F 1598.

---

[1] Nach Giovanni Morelli alte Kopie nach Bordone, was sicher irrtümlich ist.
[2] Vergl. Allgemeines Künstlerlexikon. Leipzig 1907. p. 524.
[3] Milano Fratelli Treves 1897. p. 199.

Vielleicht ist auch der Kindermord Nr. 494, Tintoretto zugeschrieben, von Palma Giovane.

An dem großen üppigen Gemälde: «Der Raub von Europa» (Nr. 513) von Padovanino sieht man noch einen Abglanz der goldenen Zeit der Renaissance, doch gleichfalls daß man in das Jahrhundert Rubens eingetreten ist. Es ist eine reiche Komposition mit Figuren von üppiger Sinnlichkeit, die sich was Blutreichtum und Hitze des Temperaments betrifft, mit den Gestalten des Flamländers messen können. Das üppige Fleisch der nackten Frau links im Vordergrund vereinigt Tizians feste und tiefe Emaillepracht mit dem Rosenschimmer und Perlmutterglanz der nackten Rubensschen Gestalten. Auf dem Arm einer Nymphe liest man den abgekürzten Namen: VAROT.

Von dem Schüler Varotaris Giulio Carpioni (1611—1674), der Bacchanalien Triumphzüge, Allegorien malte und geistreiche Radierungen geschaffen hat, findet sich auch ein echtes Bild von mythologischem Inhalt, das von Poussin beeinflußt erscheint (alte Nr. 85). Die übrigen Bilder sind Schulbilder ohne größere Bedeutung.

Von Bildern italienischer Herkunft verdienen noch genannt zu werden:

Nr. 453. «Die heilige Familie» im Katalog Scuola del Riccio, auf der Namentafel jedoch sehr richtig Federigo Zuccaro (1543—1609) genannt.

Nr. 454. Frauenbildnis im Katalog irrtümlich der deutschen Schule zugeschrieben. Die Frau nach spanischer Mode gekleidet hält ein Sieb in der Hand. Von kaltem, violetten Ton. Italienisches Bild vom Ende des 16. Jahrhunderts.

Nr. 485. Kleinbild mit der Vermählung der hl. Katharina. Scuola di Raffaello Sanzio genannt. Eher ferraresisch.

Nr. 490. Agnese Dolci. Anbetung des Christkindes. Gewiß echt. So mußte die Tochter von Carlo Dolci malen.

Nr. 521. Bernardo Strozzi. S. Francesco vor dem Kruzifix. Echtes gutes Bild des Genuesers.

Nr. 552. Die bereuende Magdalena von Francesco Furini ist auch echt. Solche reich modellierten, sentimentalen weiblichen Frauengestalten waren seine Spezialität, namentlich hat er Magdalena gemalt, wovon zwei in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 340 und 369) sich befinden.

Nr. 540. Kleine Landschaft mit Unrecht Schule des Salvator Rosa genannt, da es ein echtes Kleinbild des Meisters ist.

Nr. 549. Erodiade. Scuola ferrarese genannt. Vielmehr eine Kopie nach einem lombardischen Bilde von einem Vlamen aus der Schule Bernard van Orleys.

Vier sehr feine Bildchen (Nr. 506—509) stellen Kopien nach dem Triumph Caesars von Mantegna dar. Auf Kupfer farbig ausgeführt, sehr in der Art von Elsheimer. In Nr. 509 sind auf die Fahnentücher Kriegsszenen in feinster Miniatur gemalt.

Endlich ist das Riesengemälde, Nr. 425 im Saal X, zu erwähnen. Es stellt das hl. Abendmahl dar und ist von dem fruchtbaren und sehr bedeutenden florentinischen Dekorationsmaler Bernardino Poccetti, dessen eigentlicher Name Bernardo Barbartelli (1549—1612) war, gemalt. Der Vorgang spielt in einer mächtigen von weit gespanntem Tonnengewölbe überwölbten Halle. Es ist stark beeinflußt von Leonardo, doch sitzt Judas noch in altertümlicher Weise allein auf der entgegengesetzten Seite des Tisches. Das Beste im Bilde sind die seitwärts stehenden Karthäusermönche mit feinen Porträtköpfen, wovon einige Blumen anbieten. Das Gemälde wurde für das Refektorium eines Karthäuserklosters bestellt und die Apostel sind in die Tracht dieses Ordens gekleidet.

Von Poccetti befinden sich fünf Kleinbilder im Saal XI der Galerie, welche die Ausjagung der Krämer aus dem Tempel, das Abendmahl, die Fußwaschung, Christus im Oelgarten und den Verrat (alte Nr. 106—110) darstellen.

2.

NICHTITALIENISCHE BILDER.

Auch aus den deutschen, vlämischen und holländischen Malerschulen besitzt unsere Galerie einige interessante Gemälde.

Von dem Selbstbildnis Schongauers sind uns zwei alte Kopien erhalten. Eine und wohl die früheste befindet sich in der alten Pinakothek zu München. Sie ist von der Hand Hans Burgkmairs, der bei Schongauer als Gehilfe tätig gewesen ist. Die hiesige (Nr. 480) trägt oben die Inschrift: HIPSH MARTIN SCHONGAVER MALER 1453 und links ein Wappen mit einer roten Mondsichel.

Das Bildnis zeigt in dreiviertel Ansicht ein offenes kräftiges Gesicht mit regelmäßigen recht schönen Zügen, flammenden braunen Augen und hochgeschwungenen Augenbrauen. Das reiche Haar ist dunkelfarbig. Ein leichter Schnurrbart beschattet die Oberlippe des vollen aber feingeformten Mundes. Auf dem Kopf ein schwarzes Barett. Der Rock ist pelzgefüttert (Taf. LIII, 1).

Dem Christoph Amberger sind zwei gute Bildnisse Kaiser Karl V. (Nr. 489 und 504) zugeschrieben, beide auf das bezeichnete Original im Kaiser Friedrich Museum zurückgehend.

Es ist ja wahrscheinlich, daß das sehr gelungene Bildnis, welches dem Maler eine goldene Kette und das dreifache des bedungenen Lohnes einbrachte, in seiner Werkstatt vervielfältigt wurde.

Die Wiederholungen in Siena sind etwas verschieden von dem Original in Berlin, wie auch voneinander. Das kleine, Nr. 504, ist weniger gut erhalten. Eine dritte Kopie in der Galerie zu Lille. Amberger ist nicht 1510, wie der Katalog meint, sondern im Jahr 1500 geboren.

Der Kopf des Apostels (Nr. 501) mit dem falschen Monogramm Dürers ist nicht, wie der Katalog meint, ein echtes Werk des großen Meisters, sondern nur eine gute Nachahmung.

Die kleine Lucrezia (Nr. 537), Lucas Cranach zugeschrieben, kann nur der Werkstatt zugerechnet werden.

Als die wertvollsten Bilder, welche unsere Galerie aus der deutschen Schule besitzt, sind wohl die beiden Gemälde von Albrecht Altdorfer zu bezeichnen.

Das eine stellt den Abschied eines jungen Heiligen von zwei vornehm gekleideten, von Pagen begleiteten Edelmänner, die kostbare goldene Vasen halten (Nr. 488) dar. Im Hintergrund andere Pilgrime, Architektur und reiche phantasievolle Landschaft (Taf. LIV, 1).

Das andere Bild (Nr. 462) zeigt denselben Heiligen ganz nackt, nur mit einem Tuch über den Lenden, wie er mit Eisenketten an ein Mühlrad gefesselt auf einer Brücke steht, wo eine Schar von leidenschaftlich bewegten rohen Männern im Begriff steht ihn in den Fluß hinunterzustürzen (Taf. LIV, 2).

Diese beiden Bilder sind von glühendem Kolorit. Besonders das letzterwähnte zeigt wahre venezianische Farbenpracht, herrliche Beleuchtung und feine Wirkung des Vollmondes über die phantasievolle Landschaft.

Die dürften wohl beide aus seiner mittleren Zeit um 1520 stammen, in der er «anspruchsvoller, mit stärkeren Farben und gesteigertem Effekt arbeitete[1]». Beide sind signiert mit dem bekannten nach Dürers Muster gebildetem Monogramm: nicht mit einem einzelnen A, wie es im Katalog angeführt ist.

Gleichfalls irrt der Katalog, wenn er Altdorfer im Jahre 1488 geboren sein läßt. Der Meister ist kurz vor 1480 geboren und starb in Regensburg im Jahr 1538.

---

[1] Vergl. Friedländer im Allgemeinen Lexikon der bildenden Künste. 1907.

Von dem Schüler und Nachahmer Elsheimers Johann König besitzt unsere Galerie eine Serie von fünf Landschaften[1], wovon vier mit neutestamentlicher, die fünfte mit mythologischer Staffage versehen sind.

Es sind tüchtige Arbeiten, die in etwas kalter und nüchterner Weise Elsheimer imitieren, und vielleicht auch von Claude Lorrain etwas beeinflußt sind. König war gewiß bedeutend älter als Claude, doch kann er sehr wohl in seinen späteren Werken von dem viel größeren Genius, den er in Rom persönlich kennen gelernt haben wird, Eindrücke erhalten haben.

Das Gemälde Nr. 547, welches den Raub der Europa darstellt, zeigt auch in der Hauptgruppe Nachklänge von Veronese.

Ein deutscher Künstler ist auch Barth. Wittig (im Katalog Witting genannt), der 1610 in Schlesien geboren ist und in Nürnberg 1684 starb. Er hat eine gute in Goldnebel eingehüllte Straßenszene (Nr. 489) mit einigen von Licht gestreiften Figuren. Stark holländisch beeinflußt. Seine Figuren erinnern etwas an Pieter de Hooch. Unten links die Bezeichnung. In der k. k. Gemäldegalerie in Wien wird ihm ein nächtliches Gastmahl mit Unrecht zugeschrieben.

Von J. Marrel von Frankfurt (im Katalog T. Marret genannt) zwei kleine Blumenbilder auf Kupfer (Nr. 466 und 483) fein gemalt in glattem präzisen Vortrag ohne Duft. Beide in schönen Elfenbeinrahmen. Das letztgenannte ist bezeichnet:

J. MARREL F A. FRANCKOFORT. A. 1655.

J. Marrel ist in Frankfurt im Jahr 1614 geboren und starb 1681. Er ist ein Schüler von I. D. de Heem in Utrecht und von Verendael in Antwerpen. Er malte nur Blumen und Früchte. Bilder von ihm befinden sich in der Galerie zu Darmstadt und im Rijksmuseum zu Amsterdam.

Dem holländischen Maler Salomon Koninck wird eine kleine Madonna in felsiger Gegend sitzend, zugeschrieben (Nr. 516). Das Bildchen ist vielmehr deutsch und zwar oberdeutsch von einem Zeitgenossen von Dürer.

Demselben Meister ist eine kleine «Erodiade» (alte Nr. 63) zugeschrieben, die von einem deutschen Künstler aus der Schule Cranachs stammt.

Die vlämische und holländische Malerschulen sind in unserer Galerie weniger gut als die deutsche vertreten.

Die vier Kleinbilder, welche die Himmelfahrt Marias (Nr. 473), die Anbetung der Hirten (Nr. 474), die Auferstehung Christi (Nr. 467) und die

---

[1] Nr. 449, 458, 547, 553, 555

Krönung Marias (Nr. 481) darstellen, haben mehr Interesse dadurch, daß sie von dem Lehrer Rubens Otto van Venius stammen, als durch ihren eigenen Wert. Es sind fein ausgepinselte Bildchen unter starkem italienischen Einfluß.

Von dem Schlachtenmaler Pieter Snayers ist eine gute «Battaglia» nach dem Katalog die Schlacht von Newport im Jahr 1600 vorhanden. Unten bezeichnet. Mehrere Bilder von ähnlichem Charakter, namentlich in der Galerie zu Brüssel. Snayers hat auch Landschaften gemalt, wovon Proben in der k. k. Gemäldegalerie zu Wien. Er ist 1667 gestorben, nicht 1662, wie der Katalog sagt.

Jan Brueghel sind vier Bilder zugeschrieben, wovon doch keins mit Recht seinen Namen führt. Die Angabe im Katalog, daß er im Jahr 1565 geboren und 1642 gestorben, ist auch irrtümlich. Er ist im Jahr 1568 zu Brüssel geboren und den 13. Januar 1625 in Antwerpen gestorben.

Louise Moillon, eine von der vlämischen Kunst beeinflußte französische Blumenmalerin, um 1630 tätig, ist hier mit einem kleinen Bild vertreten. Mehrere Blumen- und Fruchtstücke im Museum zu Grenoble.

Aus der holländischen Malerschule befindet sich nur ein einziges Bildchen in unserer Galerie. Es ist das feine Intérieur mit dem hl. Hieronymus von Pieter Steenwijk dem Jüngern. Unten bezeichnet: STEENWYCK.

Keins von den vier dem Salomon Coninck zugeschriebenen Gemälden, wovon zwei schon erwähnt sind, gehört dem Meister an.

TAFELN

1. Pinturicchio. Fresko in der Libreria des Doms.
Siena.

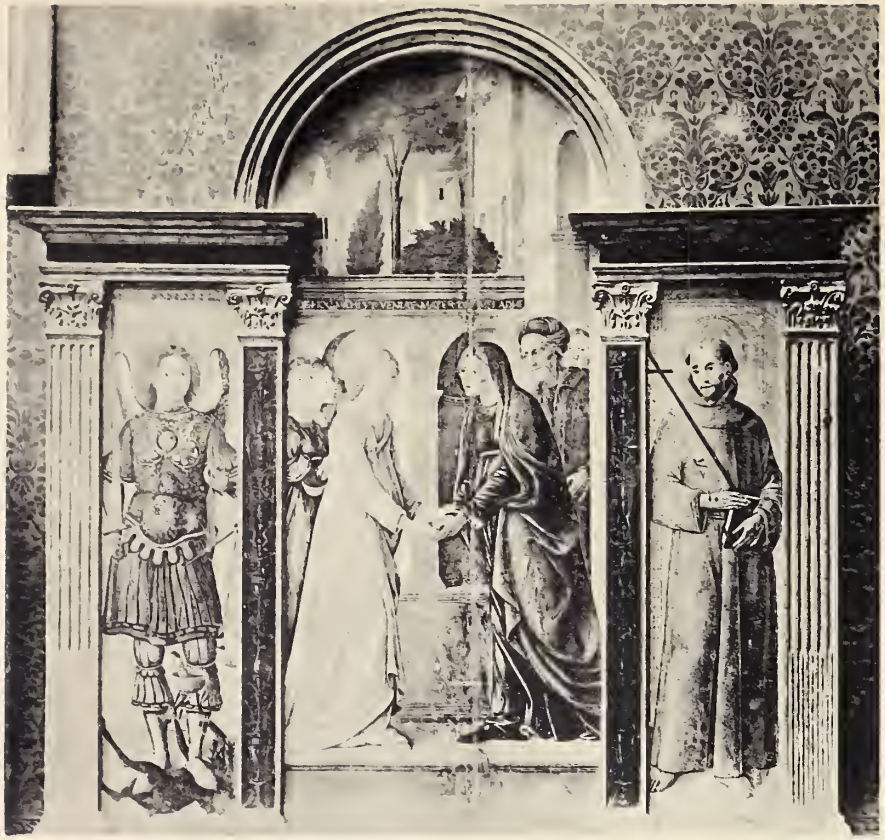
2. Bernardino Fungai. Krönung Mariä.
Servikirche. Siena.

1. Bernardino Fungai. Krönung Mariä.
S. Maria di Fontegiusta. Siena.

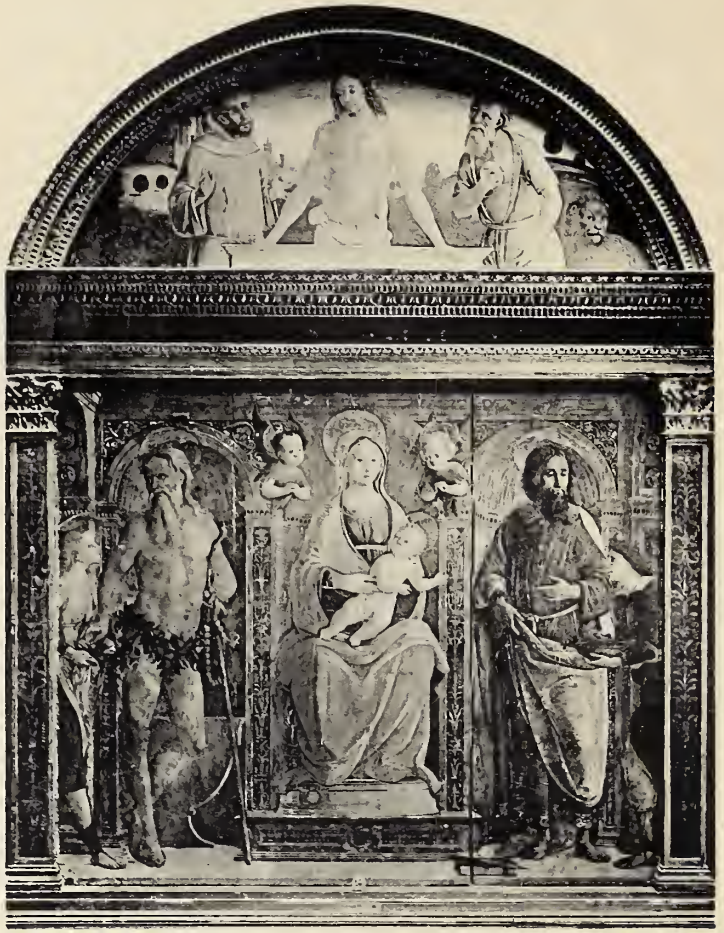
2. Bernardino Fungai. Thronende Madonna.
Galerie der Akademie. Siena.

1. Bernardino Fungai. Himmelfahrt der Madonna.
Galerie der Akademie. Siena.

2. Giacomo Pacchiarotti. Heilige Familie.
Koll. Palmieri-Nuti. Siena.



1. Pacchiarotti. Heimsuchung mit Heiligen.
Galerie der Akademie. Siena.



2. Pacchiarotti. Thronende Madonna und Pietà.
Galerie der Akademie. Siena.

1. Pacchiarotti. Himmelfahrt Christi.
Galerie der Akademie. Siena.

2. Martino Spanzotti. Maria mit dem Kinde.
Gemäldegalerie. Turin.

1. Sodoma. Frauenporträt.
Städelsches Institut. Frankfurt am Main.

2. Sodoma. Fresko.
S. Anna in Creta.

1. Sodoma. Caritas.
Gemäldegalerie. Berlin.

2. Sodoma. Judith.
Galerie der Akademie. Siena.

3. Sodoma. Lukretia.
Kestner-Museum. Hannover.

1. Sodoma. Anbetung des Kindes.
Galerie der Akademie. Siena.

2. Sodoma. Anbetung des Kindes. Detail.
Galerie der Akademie. Siena.

1. Sodoma. Anbetung des Kindes.
Koll. Borgogna. Vercelli.

2. Sodoma. Anbetung des Kindes. Detail.
Akademie der Galerie. Siena.

1. Sodoma. Kreuzabnahme.
Galerie der Akademie. Siena.

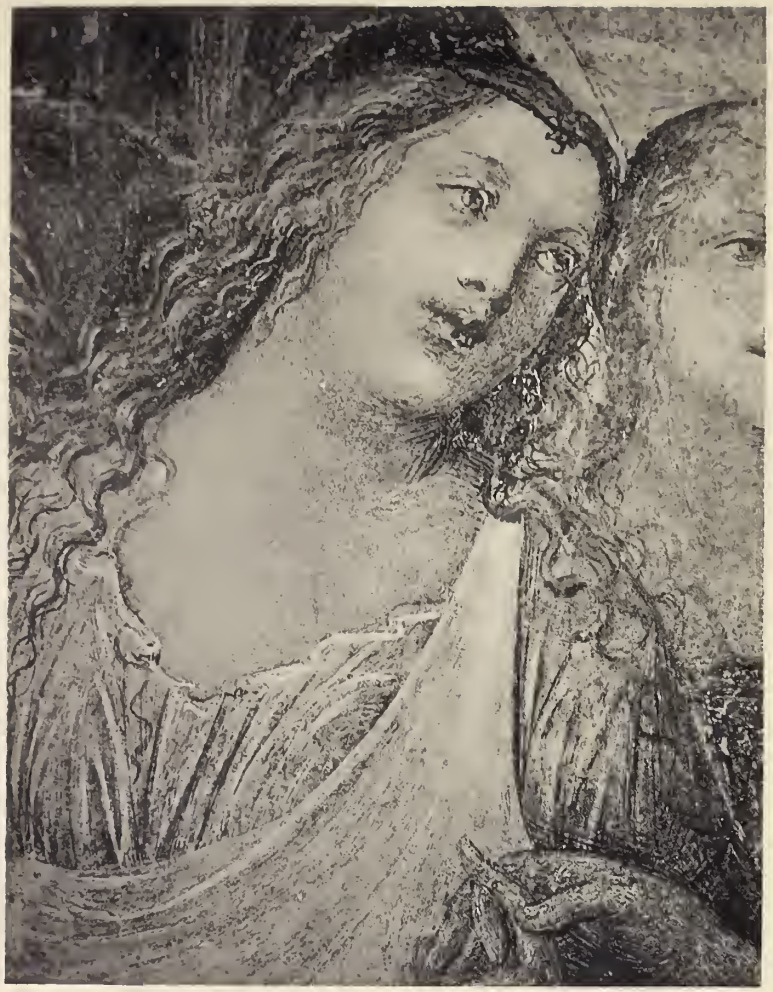
2. Sodoma. Kreuzabnahme. Detail.
Galerie der Akademie. Siena.

1. Sodoma. Kreuzabnahme. Detail.
Galerie der Akademie. Siena.

2. Sodoma. Fresko.
Monte Oliveto.

1. Sodoma. Fresko. Selbstbildnis.
Monte Oliveto.

2. Sodoma. Fresko.
Monte Oliveto.

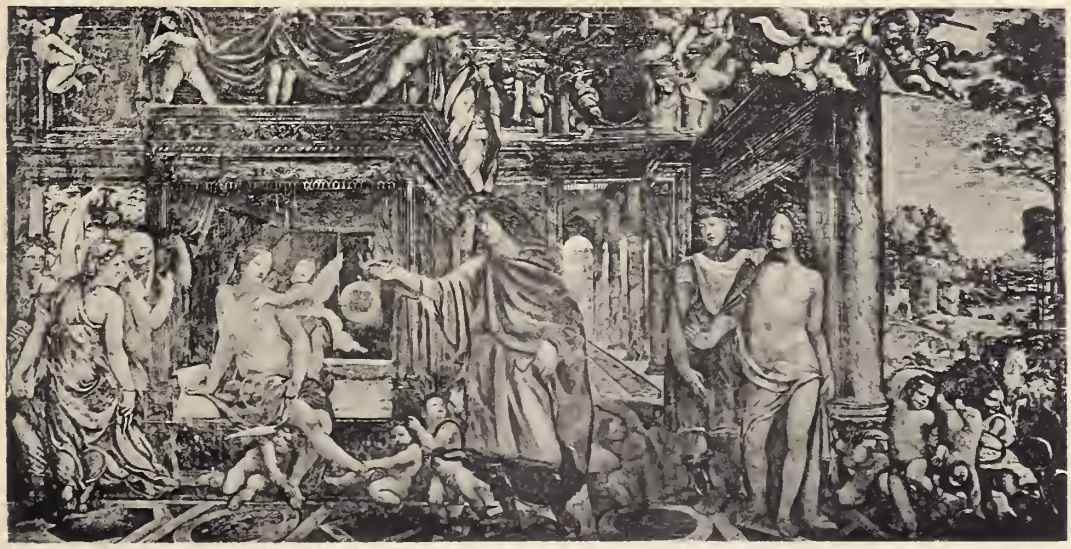


1. Sodoma. Fresko. Detail.
Monte Oliveto.

2. Sodoma. Fresko. Detail.
Monte Oliveto.

1. Sodoma. Fresko.
Monte Oliveto.

2. Sodoma. Fresko. Detail.
Monte Oliveto.



1. Sodoma. Kreuztragung. Fresko.
Monte Oliveto.

2. Sodoma. Hochzeit des Alexanders und der Roxane. Fresko.
Farnesina. Rom.

1. Sodoma. Christus an der Säule. Fresko.
Galerie der Akademie. Siena.

2. Sodoma. Detail aus dem Fresko: Darstellung Mariä im Tempel.
S. Bernardino. Siena.

1. Sodoma. Heimsuchung. Fresko.
S. Bernardino. Siena.

2. Sodoma. Heimsuchung. Detail.
S. Bernardino. Siena.

1. Sodoma. Krönung Mariä. Fresko.
S. Bernardino. Siena.

2. Sodoma. Krönung Mariä. Detail.
S. Bernardino. Siena.

1. Sodoma. Himmelfahrt Mariã. Fresko.
S Bernardino. Siena.

2. Sodoma. S. Francesco. Fresko.
S. Bernardino. Siena.

1. Sodoma. Madonna mit dem Lamm.
Breragalerie. Mailand.

2. Sodoma. Rötelzeichnung.
Castello Sforzesco. Mailand.

3. Sodoma. Maria mit dem Kinde.
Koll. Ginoulhiac. Mailand.

1. Sodoma. Christus in der Vorhölle. Fresko.
Galerie der Akademie. Siena.

2. Sodoma. Christus in der Vorhölle. Detail.
Galerie der Akademie. Siena.

1 Sodoma. Christus in der Vorhölle. Eva.
Galerie der Akademie. Siena.

2. Sodoma. Christus im Oelgarten. Fresko.
Galerie der Akademie. Siena.

1. Sodoma. Christus im Oelgarten. S. Johannes.
Galerie der Akademie. Siena.

2. Sodoma. S. Sebastian.
Uffiziengalerie. Florenz.

1. Sodoma. Die Ohnmacht der hl. Katharina. Fresko.
S. Domenico. Siena.

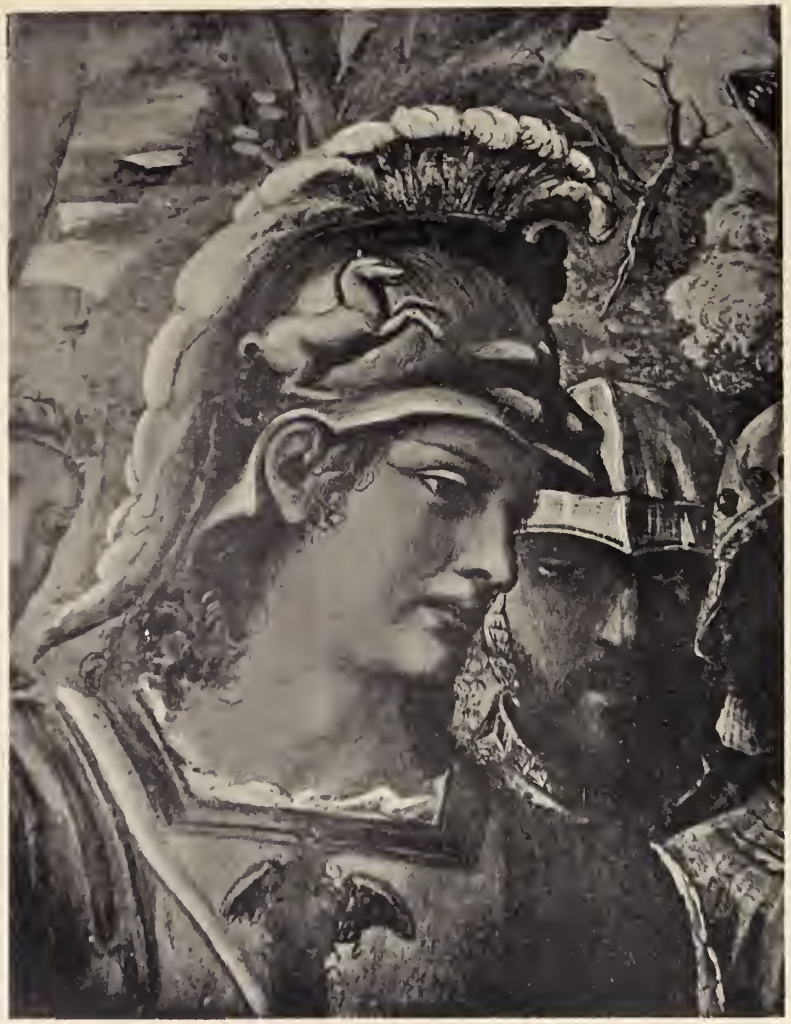
2. Sodoma. Die Ohnmacht der hl. Katharina. Detail.
S. Domenico. Siena.

1. Sodoma. Die Ohnmacht der hl. Katharina. Detail.
S. Domenico. Siena.

2. Sodoma. Extase der hl. Katharina. Fresko.
S. Domenico. Siena.

1. Sodoma. Extase der hl. Katharina. Detail.
S. Domenico. Siena.

2. Sodoma. Die Hinrichtung des Nicolò Tuldo. Fresko.
S. Domenico. Siena.



1. Sodoma. Die Hinrichtung des Nicolò Tuldo. Detail.
S. Domenico. Siena.

2. Sodoma. S. Vittorio. Fresko.
Palazzo Pubblico. Siena.

1. Sodoma. S. Ansano. Fresko.
Palazzo Pubblico. Siena.

2. Sodoma. B. Bernardo Tolomei. Fresko.
Palazzo Pubblico. Siena.

1. Sodoma. Heilige Familie mit S. Leonard.
Palazzo Pubblico. Siena.

2. Sodoma. Heilige Familie mit S. Leonard. Detail.
Palazzo Pubblico. Siena.

1. Sodoma. Geburt Christi. Fresko. Detail.
Porta Pispini. Siena.

2. Sodoma. Altargemälde.
S. Spirito. Siena.

1. Sodoma. Lünette des Altargemäldes.
S. Spirito. Siena.
2. Sodoma. Oberer Teil des Altargemäldes. S. Jacopo.
S. Spirito. Siena.

1. Sodoma. Auferstehung Christi. Fresko.
Palazzo Pubblico. Siena.

2. Sodoma. Madonna mit dem Kinde und Heiligen.
Palazzo Pubblico. Siena.

1. Schule Sodomas. Madonna mit dem Kinde und Engeln.
Galerie der Akademie. Siena.

2. Schule Sodomas. Hl. Katharina.
Galerie der Akademie. Siena.

1. Schule Sodomas. Heilige Familie.
Galerie der Akademie. Siena.

2. Sodoma. Anbetung der Könige.
S. Agostino. Siena.

1. Sodoma. Geburt Mariä.
Carminekirche. Siena.

2. Sodoma. Anbetung der Könige. Detail.
S. Agostino. Siena.

1. Sodoma. Heilige Familie.
S. Maria sotte la volte dello Spedale. Siena.

2. Gerolamo del Pacchia. Himmelfahrt Christi.
Carminekirche. Siena.

1. Gerolamo del Pacchia. Krönung Mariä.
S. Spirito. Siena.

2. Gerolamo del Pacchia. Verkündigung und Heimsuchung.
Galerie der Akademie. Siena.

Tab. XXXVII

2. Geologama del Paccbiu. Verfinsterung und Heimsuchung.

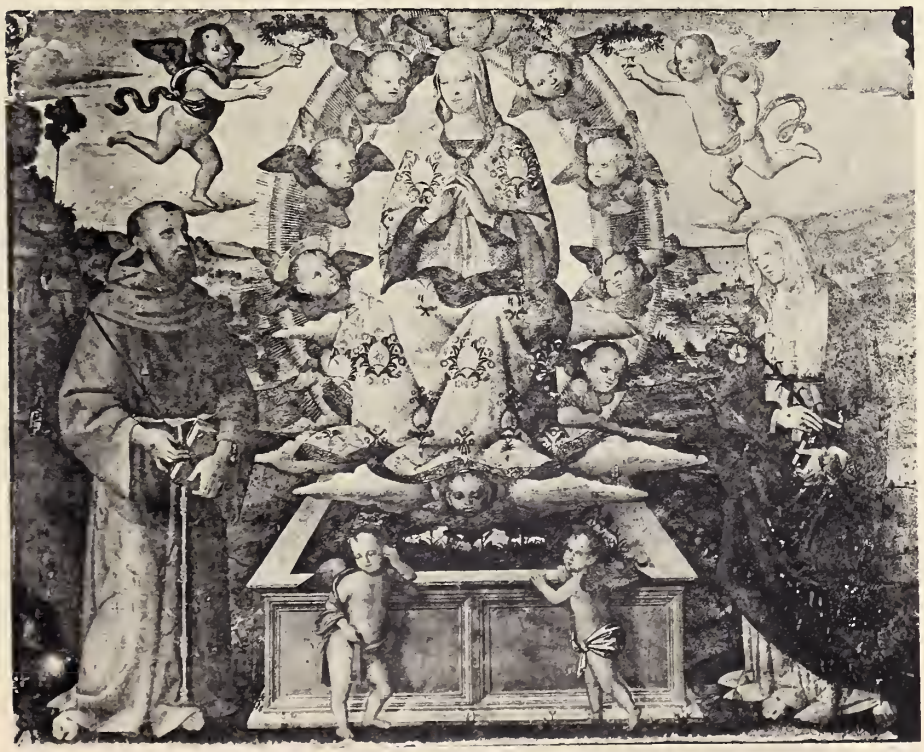
Galerie der Akademie. Siena.

1. Gerolamo del Pacchia. Thronende Madonna.
S. Cristofano. Siena.

2. Gerolamo del Pacchia. Die hl. Jungfrau der Verkündigung.
S. Bernardino. Siena.

1. Gerolamo del Pacchia. Geburt Mariā.
S. Bernardino. Siena.

2. Brescianino. Maria mit dem Kinde zwischen den hhl. Bartolommeo und Ansano.
S. Bernardino. Siena.



1. Matteo Balducci. Geburt Christi.
Galerie der Akademie. Siena.

2. Matteo Balducci. Himmelfahrt Mariä.
S. Spirito. Siena.

1. Beccafumi. Die hhl. Johannes der Ev. und Damiano.
Detail aus der «Dreieinigkeit».
Galerie der Akademie. Siena.

2. Beccafumi. Die hl. Katharina die Wundmahle empfangend
und zwei Heilige.
Galerie der Akademie. Siena.

1. Beccafumi. Die hl. Katharina die Wundmahle empfangend. Detail.
Galerie der Akademie. Siena.

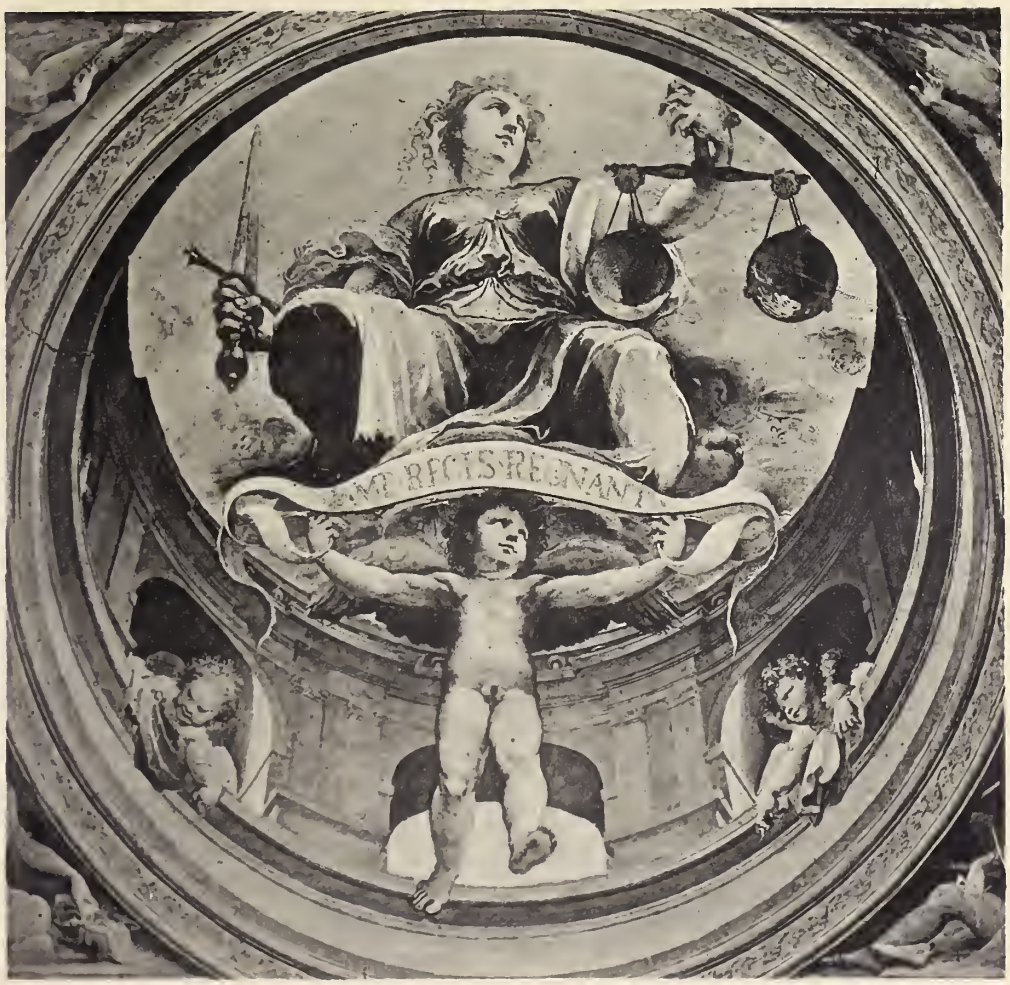
2. Beccafumi. Christus in der Vorhölle.
Galerie der Akademie. Siena.

1. Beccafumi. Sturz der bösen Geister.
Carmelitenkirche. Siena.

2. Beccafumi. Karton zu einer Mosaikdarstellung im Dom.
Siena.

1. Beccafumi. Die Vermählung Mariä.
S. Bernardino. Siena.

2. Beccafumi. Der Tod Mariä.
S. Bernardino. Siena.



Beccafumi. Deckengemälde im Saal del Concistoro. Details.
Palazzo Pubblico. Siena.

1. Art des Beccafumi. Heilige Familie.
Montalcino (nahe bei Siena).

2 Art des Bernardo da Firenze. Triptychon.
Galerie der Akademie. Siena.

1. Art des Bernardo da Firenze. Thronende Madonna.
Galerie der Akademie. Siena.

2. Taddeo Gaddi. Thronende Madonna.
Galerie der Akademie. Siena.

3. Spinello Aretino. Krönung Mariä.
Galerie der Akademie. Siena.

1. Triumph des Todes.
Galerie der Akademie. Siena.

2. Triumph der Keuschheit.
Galerie der Akademie. Siena.

1. Triumph der Liebe.
Galerie der Akademie. Siena.

2. Triumph des Ruhms.
Galerie der Akademie. Siena.

1. Pier Francesco Fiorentino. Anbetung des Kindes.
Galerie der Akademie. Siena.

2. Gerolamo Genga. Die Flucht Aeneas. Fresko (nach Vorlage Signorellis).
Galerie der Akademie Siena.

1. Gerolamo Genga. Auslösung aus der Gefangenschaft.
Fresko (nach Vorlage Signorellis).
Galerie der Akademie. Siena.

2. Gerolamo Genga. Madonna mit den beiden Kindern und dem hl. Antonius von Padua.
Galerie der Akademie. Siena.

1. Pinturicchio. Heilige Familie.
Galerie der Akademie. Siena.

2. Paris Bordone. Verkündigung.
Galerie der Akademie. Siena.

1. Deutsche Schule. Alte Kopie nach dem Selbstbildnis Schongauers.
Galerie der Akademie. Siena.

2. Paris Bordone. Maria mit dem Kinde, dem hl. Omobono und einem Stifter.
Galerie der Akademie. Siena.

1. Albrecht Altdorfer. Abschied eines jungen Heiligen.
Galerie der Akademie. Siena.

2. Albrecht Altdorfer. Das Martyrium eines jungen Heiligen.
Galerie der Akademie. Siena.

GETTY CENTER LIBRARY
ND 623 S63 J17
c. 1
MAIN
BKS
Jacobsen, Emil Itzig
Sodoma und das Cinquecento in Siena : St
3 3125 00354 6401